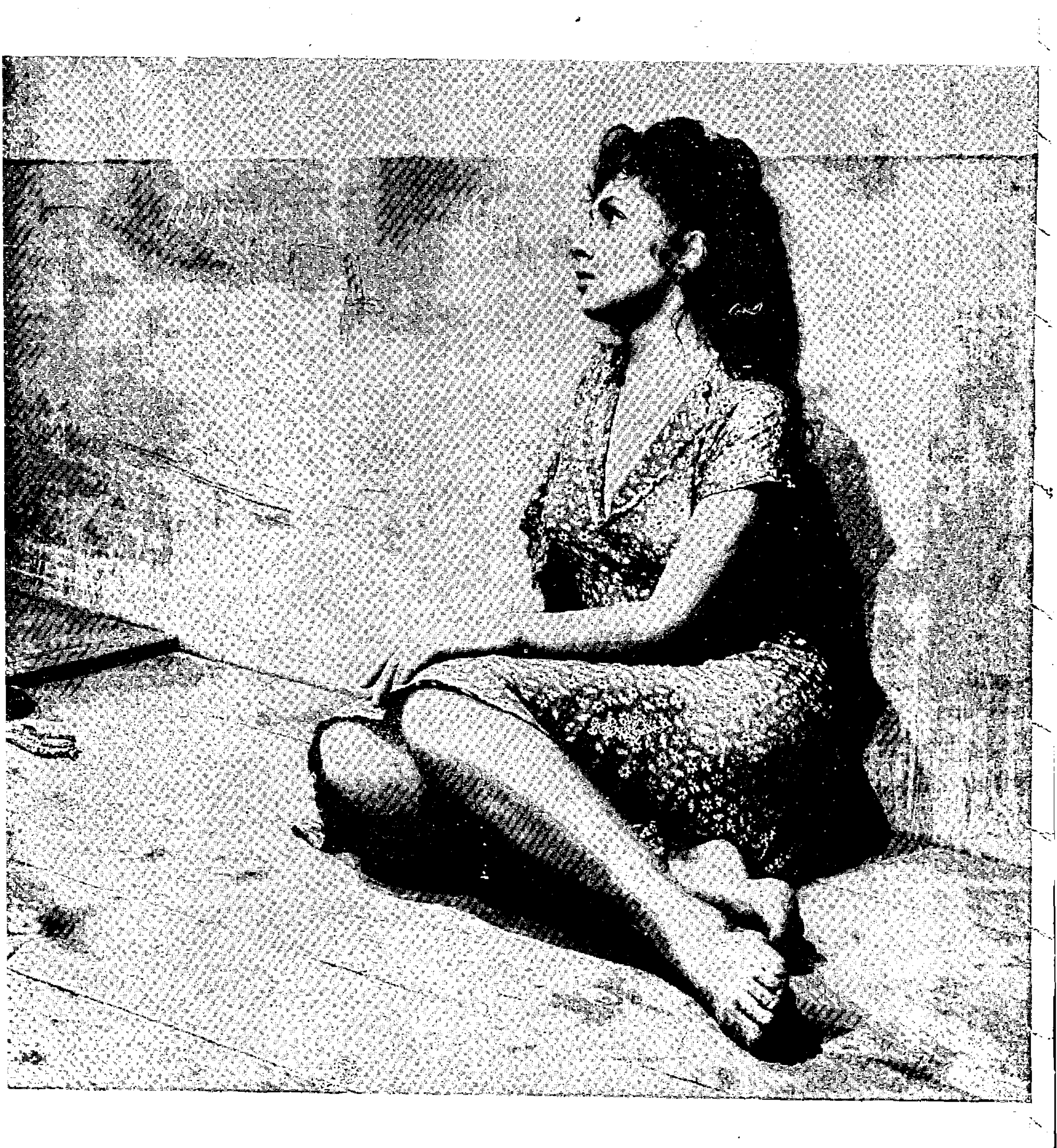
CAHIERS DU CINÉMA



N° 33 • A PROPOS DU CINÉMA ITALIEN • N° 33



Deborah Kerr et Burt Lancaster dans FROM HERE TO ETERNITY (*Tant qu'il y aura des hommes*) de Fred Zinemann d'après le célèbre roman de James Jones, adapté et dialogué par Daniel Taradash. Les autres interprètes sont Montgomery Clift, Donna Reed et Frank Sinatra (*Columbia*).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE ET LO DUCA

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME VI — MARS 1954 — N° 33

SOMMAIRE

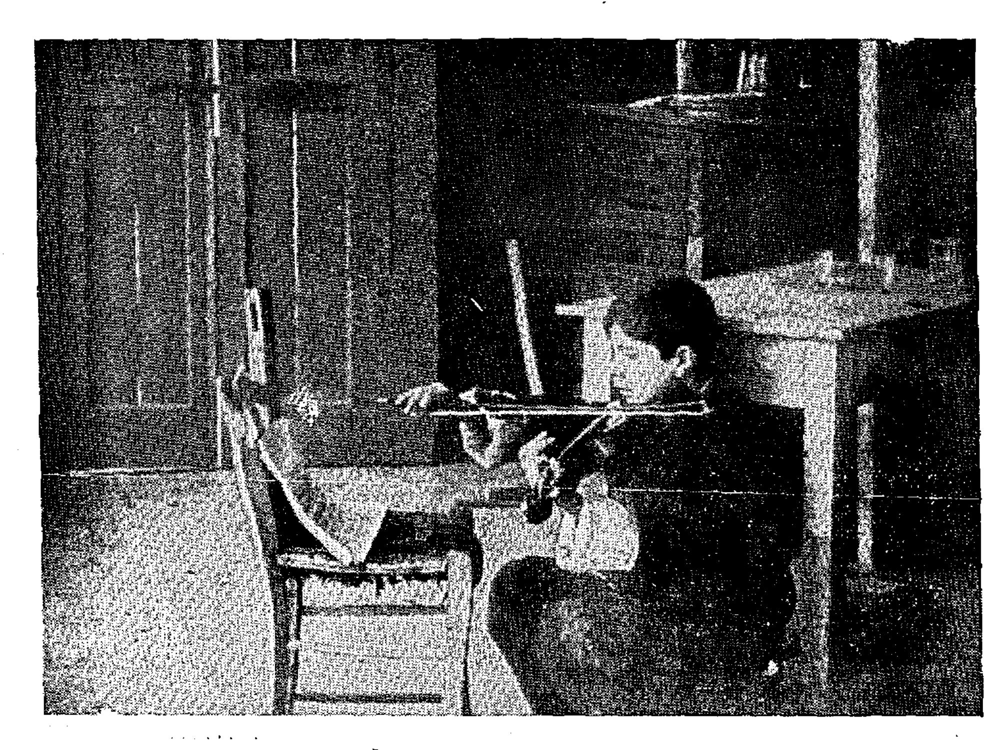
A propos du cinéma italien

Nous nous excusons d'être obligés de reporter à notre prochain numéro la suite de l'article de Barthélémy Amengual, **L'Etrange Comique de Monsieur Tati.**

NOTRE COUVERTURE

Gina Lollobrigida dans Pane, amore e fantasia de Luigi Comencini.





Les deux bambins de *Sperduti Nel Buio* de Nino Martiglio (1914) et de *Voleurs de Bicyclettes* de Vittorio De Sica (1948) symbolisent deux pointes de la double destinée du cinéma italien.



DESTIN DU CINEMA ITALIEN

par Henri Langlois

A deux reprises, dans les années 10 et 40, le Cinéma Italien a joué un rôle déterminant.

Lorsqu'en 1946, les fortes personnalités d'Amidei et de Rossellini imposèrent *Rome, Ville ouverte* le Cinéma Italien paru sortir du néant.

Il en fut exactement de même 30 ans auparavant.

En 1906, le Cinéma existait depuis près de 10 ans. Son évolution, qui nous paraît aujourd'hui avoir suivi alors un cours presque insensible, avait été en réalité marquée par des découvertes, des révolutions, des étapes beaucoup moins nuancées, beaucoup plus différenciées, plus évidentes que ne peuvent être à nos yeux celles de ces dernières vingt années de cinématographie.

Pour un contemporain, avoir vu l'image animée sortir de la boîte des Kinetoscopes et se poser sur l'écran, avoir vu la photographie animée de Louis Lumière devenir magie animée grâce à Méliès, avoir vu le spectacle du Grand Gafé devenir celui du Théâtre Robert Houdin, avoir vu les films passer de la Foire dans les salles de spectacles spécialisées, l'avoir vu passer de 20 m. à 30 m., puis à 150 et à 300, avoir assisté à la transformation des terrains vagues des premières prises de vues en plein air en studios, à l'écran géant, au cinéma parlant, au Cyclorama de l'Exposition 1900, avoir vu les premières caméras et les premiers films stéréoscopiques, les premiers essais de réduction et d'agrandissement de l'image par l'anamorphose, tout cela en quatre ans tenait déjà du prodige.

Mais que dire de ce qui suivit : *Le Voyage dans la Lune* de Méliès, *La Grande Passion* de Zecca et Nonguet, *The Great Train Robbery* de Porter, les films poursuites et le réalisme fantastique des films Pathé, le naturalisme et l'esprit des films Gaumont, la découverte du gros plan par les Anglais, du dessin animé par les U. S. A. et de tous les trucages par Méliès ?

Autant de bonds en avant, autant d'émotions nouvelles pour qui croyait déjà au Cinéma.

Un homme a su mieux que personne définir cette première période expérimentale du Cinéma qu'il a qualifiée de métaphysique, Salvador Dali, dans sa préface de Babaouo, et c'est ce même homme, au même moment, dans le même livre, qui a su, à une époque qui lui était particulièrement opposée et hostile, trouver les phrases les plus éloquentes sur le Cinéma Italien dont il ne connaissait pourtant qu'un des aspects.

Quels qu'en soient les motifs, ce n'est pas un hasard car enfin il était normal que l'homme qui élève la voix le premier en faveur du Cinéma Italien fût le même dont la définition du Cinéma primitif allait s'avérer être celle de l'Histoire.

En 1906, quand Alberini tourna *La Prise de Rome* le Cinéma Italien ne sortait pas du néant, pas plus que le Cinéma Italien des années 40. Il était porté par toute une tradition qu'il s'était assimilé et dont il allait être la fleur.

Comme le Cinéma Français de notre première avant-garde, il s'explique par l'acquis d'une culture cinématographique qui le fait bénéficier d'efforts qui avaient épuisés les promoteurs.

En 1906, le Cinéma en France, aux U. S. A., en Angleterre, a nécessité tant d'inventions, tant de génie créateur, a brûlé tant d'étapes, a couru si vite, a grandi si vite, qu'il doit s'asseoir.

Bien sûr tout cela nous est à peine perceptible, deux années à peine séparent 1906 de *L'Assassinat du Duc de Guise* en France, et des débuts de Griffith aux U. S. A. deux années pleines de chefs-d'œuvre, car s'asseoir signifie digérer, répéter, donc réfléchir, mais ces deux années, qui comptent si peu à nos yeux, sont capitales et comptent terriblement alors.

Il y a un vide, et ce vide doit être comblé. Ce fut l'heure de l'Italie.

C'est ainsi qu'à trente ans de distance, à deux reprises, le Cinéma Italien connut un destin parallèle.

En 1940, le Cinéma Français est, à son tour, après le Cinéma Allemand, condamné à mort sous prétexte de sollicitude. Les œuvres de Renoir, de Carné-Prévert, de Duvivier qu'on n'avait que châtrées sont interdites sous prétexte qu'elles démoralisent la nation et c'est la fin brutale de cette grande étape du réalisme naturaliste qui avait permis au Cinéma Français des années 30 de s'imposer au monde et de combler le vide laissé en Europe par l'étranglement du Cinéma Allemand.

Presqu'au même moment, Hollywood capitulait à son tour. En 1941, l'arrivée d'Orson Welles et *Citizen Kane* marquait la fin de ce cinéma vivant des dernières années 30 en pleine renaissance, où les chefs-d'œuvre succédaient aux chefs-d'œuvre. Le Cinéma Soviétique, à son tour, était bouleversé par l'invasion à l'heure où il venait de trouver la formule et se dégager des souvenirs épuisants qui avaient marqué l'aboutissement de l'art muet.

Nous attendions une suite à *La Règle du Jeu*, au *Jour se Lève*, à *Seuls les Anges ont des Ailes*, à la trilogie de Gorki et nous n'avions plus rien.

Tout cela est alors insensible car le monde est quasi désœuvré mais quelle surprise, quel désarroi à la libération de l'Europe, à l'ouverture des frontières, aux premiers contacts. Nous avons vécu dans l'espoir de nouveaux *Stage Coach* et l'Amérique venait chercher chez nous un nouveau *Quai des Brumes*, une nouvelle *Grande Illusion* et, de part et d'autre, nous n'avions à montrer que le formalisme d'œuvres qui ne cherchaient plus leur inspiration dans la vie mais dans la littérature et les souvenirs cinématographiques.

Il faut avoir considéré ce vide avec des yeux ouverts, des yeux sans préjugés, pour comprendre l'importance historique du Cinéma Italien.

Il surgit dans ce vide, le comble, achève une période en la renouvelant. Nous, l'Europe, cherchant à Hollywood les suites des grands John Ford et l'Amérique, à Paris, celles des grands Renoir, et c'est Rome qui répondit en envoyant *Paisa, Sciuscia, Il Sole Sorge Angora, Il Bandito, La Nuit porte conseil.*

Ces années sont à la fois l'aboutissement de toute une période mondiale du Cinéma élaboré hors d'Italie et le résultat de trois années de recherches, de découvertes, d'essais entrepris sur place et inconnus à l'étranger.

Le Cinéma Italien ne sortait donc pas du néant, mais à la fois de lui-même et d'un effort mondial qui l'avait précédé et qui lui avait permis, après une courte période d'adaptation, de brûler les étapes et de surclasser tout.

Il en fut de même jadis.

Le film d'Alberini, apparemment sans plus d'importance que les *Roses Ecarlates* et les *Navire blanc,* ouvre une nouvelle ère dans l'Histoire du Cinéma mondial, celle de son adolescence.

N'ayant aucune expérience, le Cinéma Italien des années 1906-7-8 et 9 va pouvoir s'assimiler toutes les découvertes de la France, de la Grande-Bretagne, des U. S. A., sans épuiser son génie créateur.

N'ayant aucune tradition, aucun préjugé acquis, ayant appris le métier d'abord, en regardant les films des autres sans être importunés ou gênés par les recettes du métier, les metteurs en scène italiens des années qui précédèrent la première guerre mondiale, approcheront de la caméra avec des yeux d'hommes adaptés à son art,



Caius Julius Cæsar d'Enrico Guazzoni (1914).

à ses découvertes, éduqués par l'effort des autres sans en être gênés par les routines.

Paris est alors encore la capitale où Cinéma forain, Pathé, Gaumont, sont déjà des entreprises industrielles importantes, en pleine transformation, mais fortement marquées par leur passé, avec l'étroitesse de vue d'un artisanat trop arbitrairement lié à l'origine au commerce des vieux chiffons.

A Turin et dans toute l'Italie, le cinéma est également un art artisanal, mais ses artisans sont déjà ceux d'un commerce plus évolué. Le cinéma a 13 ans en France quand va s'opérer la révolutions qui marquera la naissance du système de location directe et la fin de la période foraine. Il n'en a que trois en Italie et, a Turin, puis à Rome, quand le cinéma va prendre très vite l'aspect d'un cinéma industriel.

En 1914, les Studios de l'Ambrosio et de l'Itala préfigurent déjà ceux d'Hollywood et de Babelsberg avec leur atelier de décors, leurs magasins, leurs menuiseries, leurs grands terrains destinés aux extérieurs, leurs ateliers de montage, de tirages, etc.

Sans doute tout cela existe aussi chez Pathé, Gaumont, et même chez Méliès, mais avec quelle autre largeur de vue, quelle ampleur de moyens, inconnus chez Pathé et chez Gaumont et qui auraient été celles de Méliès s'il n'était pas l'homme du cinéma primitif des années 95.

A l'Ambrosio, des tuyaux laissent couler, l'été, le long des vitrages, des nappes d'eau glacée pour climatiser le studio.

A l'Itala, le studio a été bâti en fonction d'un emplacement choisi pour permettre d'y avoir à la fois des espaces plats et accidentés. Il est suffisamment spacieux pour permettre d'y faire entrer sous tous les angles un choix de paysages variés, d'y jouer à la fois des arbres et des toits de la ville.

Dans ces Studios, des plate-formes mobiles montent et descendent les décors tout construits. On utilise des matériaux industriels, les décors sont en reliefs, les chevaux sont dans les écuries, une ménagerie touche aux ateliers de laboratoires de recherches et d'essais.

Dans ce monde d'avant 1914, Turin fait figure de ville modèle.

Tout cela n'aurait certainement pas existé si le Cinéma Italien était né dix ans plus tôt, en 1896 au lieu de 1906.



Il Bandito d'Alberto Lattuada (1946).

Lorsque Gaston Velle, Segondo de Chomon, Charles Lepine quittèrent Paris pour l'Italie, ils abandonnaient des Studios et des Sociétés où commençait à s'instaurer la sclérose d'un canon, d'un dogme de prise de vue qui allait brimer tous les hommes de valeur capables en France de faire progresser l'art de la mise en scène.

Ils en avaient sans doute été déjà marqués, mais il en sortaient riches d'une grande expérience acquise, car déjà à l'époque, presque tout avait été trouvé dans l'art de la prise de vue, y compris le gros plan qui allait être systématiquement banni comme moyen d'expression du Cinéma Français.

Par contre, à rebours de Pathé et des futurs maîtres de la S. C. A. G. L. et du Film d'Art, les hommes qui s'étaient assuré leur concours étaient beaucoup plus jeunes et d'une culture à la fois plus évoluée et plus hardie que celle de leurs maîtres français. Il n'y avait ni un Zecca, ni un Pathé, ni une Alice Guy, pour venir tout contrarier et imposer la dictature de l'analphabétisme ; les ingénieurs de l'Itala et de l'Ambrosio avaient une culture littéraire et humaniste qui faisait totalement défaut au petit bourgeois des Arts et Métiers qu'était l'ancien fabricant d'appareils photographiques Gaumont et dont les préjugés brimèrent un homme aussi raffiné que Jasset qui dut abandonner l'Elgé-Gaumont, ce dont dut tenir compte un homme aussi cultivé, aussi instruit que Feuillade.

En Italie, le destin du Cinéma était entre les mains d'hommes qui ne s'étaient pas fait avec le cinéma, mais qui y étaient venus avec la volonté de le considérer comme une industrie et le désir d'en faire un art. Jamais Pathé ne s'est essayé à la mise en scène. Toute la carrière d'homme d'affaires et d'industriel de Pastrone aboutit à la création, à la volonté de s'imposer dans un art. Un Frusta, le Zecca de l'Ambrosio, est un homme cultivé, pour qui écrire est une fin en soi. Mais cela suffit-il pour tout expliquer ? Après tout Pathé, Gaumont, ne vont plus être seuls, le banquier Laffitte, les bourgeois français qui vont aider à la formation de la S. C. A. G. L. ne sont pas des Zecca, mais ce sont des bourgeois.

Les maîtres du Cinéma Italien appartiennent à une autre race, celle des pionniers. Il faut chercher leur équivalent parmi les promotteurs de l'Industrie automobile et aéronautique. Leur état d'esprit est différent. Ce sont des sportifs et l'on sait ce que symbolise le sport à cette époque. C'est en plein XIXe siècle le premier geste d'un nouvel esprit, l'annonce d'une nouvelle époque.

C'est cet esprit de jeunesse qui explique la hardiesse du Cinéma Italien, elle

en est le moteur. C'est elle qui fait de Turin et de l'Italie pendant quelques années le cerveau du Cinéma mondial dont Paris deviendra cependant la capitale.

Au contact de ces hommes nouveaux, un Segondo de Chomon, un Charles Lépine, vont bien vite se libérer de tous les préjugés et le Cinéma Italien va connaître en 1909 et 1910 ses premiers triomphes : *Les Derniers Jours de Pompéi*, *Inferno*, *La Caduta di Troia* de Pastrone.

Il suffit de comparer ces années avec celles du Film d'Arte, Pathé de Rome pour saisir tout ce qui différencie les films produits pour satisfaire les hommes qui ont conservé l'habitude du Cinéma forain, de ceux que dirigaient les ingénieurs, intellectuels et cinéastes travaillant pour les maîtres de l'Industrie Italienne, hantés par la tradition de la littérature et des arts plastiques.

Le *Lorenzaccio* du Film d'Art Pathé est une œuvre grossière, vulgaire, sans style, aux acteurs déguisés avec la défroque misérable de comédiens ambulants. Le *Brutus* de l'Itala est, au contraire, tout peuplé déjà de ces images qui faisaient écrire, en 1926, à Elie Faure, que l'on pouvait trouver dans chaque film des images évoquant les grands maîtres de la peinture.

Ceci déjà est la grande caractéristique de l'Art muet italien .

Il n'oublie jamais qu'il est le cinéma d'un pays qui a été pendant des siècles la patrie des arts plastiques.

Il saura transposer d'étape en étape, de mieux en mieux, toutes les traditions et acquisitions qui mènent à l'art du XIXe siècle et sous toutes ses formes.

La plastique des peintres naturalistes, celle des peintres d'histoire mène à l'art et se retrouve dans ses films.

Les grands thèmes littéraires adoptés par le XIXe siècle ou qui furent de ce siècle, ont profondément marqué l'inspiration de ces sujets et de ces mises en scène. Les grands courants du XIXe, du romantisme au symbolisme, se font jour au cinéma grâce à eux. Zola, Flaubert, Maupassant, sont les auteurs préférés de leurs metteurs en scène. Ils les comprennent et ils savent les interpréter mieux qu'un Capellani à Paris ; le souvenir de Baudelaire, ignoré du Cinéma français des années 10, hantera le Cinéma italien de la même période.



Il sole sorge ancora d'Aldo Vergano (1946).

Tout le mouvement d'avant-garde de la fin du siècle dernier trouve une expression cinématographique grâce au Cinéma italien.

Les symbolistes, les préraphaëlistes et jusqu'aux futuristes influenceront cet art.

Pathé, Gaumont, Eclair, ignorent complètement les ballets Russes et Diaghilev. Les Italiens ne vont pas tarder à s'en inspirer et finiront par faire appel à Ida Rubinstein. La S. C. A. G. L. sacrifie à Maurice Donnay, l'Italie à Henry Bataille et ceci montre bien toute la différence de génération.

C'est à Turin et à Venise que Max Reinhardt va tourner, en 1913 et 1914, les films annonçant l'expressionisme allemand avec cinq ans d'avance. Paris ignore Saint-Pétersbourg et Moscou et les hommes de théâtre avec lesquels Turin collabore, et le premier film d'Antoine n'est pas un film français, mais italien, arrivant avec quatre ans d'avance sur ceux qu'il réalisera à la S. C. A. G. L.

En somme, lorsque l'historien futur voudra connaître, non pas le visage de la réalité quotidienne de la vie, mais le reflet de la pensée d'une époque, lorsqu'il voudra savoir quels étaient les grands courants du XIXe et jusqu'au visage de l'académisme, il n'est qu'un cinéma, entre 1909 et 1915, auquel il puisse se référer, c'est le Cinéma Italien et si, par la suite, il doit étendre son investigation à la production d'autres pays, c'est toujours dans des pays qui furent fortement influencés par l'exemple du Cinéma Italien : la Russie, l'Europe centrale, la Scandinavie ou l'Amérique.

Dans l'Histoire du Cinéma, l'art muet Italien est l'art d'une époque, d'un monde, d'une culture : celle du XIXe siècle.

C'est ce qui fit sa grande force, ce qui explique son expansion, sa portée mondiale à une époque où le cinéma quitte la foire pour essayer de devenir un spectacle.

Et c'est aussi ce qui explique sa faiblesse et, en grande partie, la désaffection subite du public aussi soudaine, après la guerre de 1914, que son succès avant cette guerre qui clôt une période et délimite l'art du XIXe de celui du XXe.

Ainsi, et pour les raisons que je viens d'exprimer, le Cinéma muet Italien a constitué une étape capitale, nécessaire, indispensable dans l'évolution du Cinéma mondial ; en cela il a préparé l'étape suivante qui n'aurait jamais pu avoir lieu sans lui.

Si nous avons connu, à Paris notamment entre 1916 et 1919, cette découverte du Cinéma par les élites, grâce à laquelle le Septième Art se fit et s'imposa, c'est que l'élite avait commencé à venir au cinéma, à s'habituer au Cinéma à la faveur du Cinéma Italien.

Si l'avènement du film d'art en 1908 et *L'Assassinat du Duc de Guise* aboutit à *Forfaiture*, c'est grâce au Cinéma Italien qui s'était trouvé en 1909 prêt à faire sien, à prolonger, à accomplir la révolution du film d'art.

Si Griffith à son tour, après six années de gestation, ouvre avec *Judith de Béthulie*, l'art du 7e art, il le doit également aux Italiens, et c'est là l'essentiel.

Il ne faut pas s'imaginer que le rôle historique du Cinéma Italien d'alors se borne à donner satisfaction à une nouvelle couche de spectateurs.

Jamais le Cinéma Italien n'aurait pu imposer ses sujets, ses métrages inhabituels (2 et 3.000 mètres n'effrayaient pas dès 1911 les producteurs Italiens) si son rôle s'était limité à mettre le Cinéma, par ses sujets, au service d'une classe.

Si ses metteurs en scène s'étaient contenté de plaquer cette façade à leurs films, s'ils n'avaient pas fait progresser à la faveur de leur mise en scène l'art du cinéma lui-même, s'ils n'avaient pu pressentir et deviner ce que le cinéma pouvait être et devenir, leurs films n'auraient jamais pu s'imposer au public populaire, l'émouvoir, le transporter hors de lui-même et le faire communier avec ces nouvelles couches de spectateurs qui, au lieu de chasser le public populaire des salles, venait communier avec lui dans une même admiration.

C'est parce que le cinéma muet italien sut découvrir des vérités cinématographiques essentielles et parce qu'il sut mettre la culture de ses metteurs en scène, de



Pina Menichelli dans *Le Jardin de la Volupté* (1916).

ses acteurs, de ses scénaristes, de ses décorateurs et de ses acteurs au service du cinéma lui-même, qu'il réussit à nous toucher.

On ne peut se nourrir de la pensée et des travaux des maîtres de l'art et de la philosophie contemporaine sans en tirer soi-même profit dans l'expérience quotidienne, la manière de considérer le monde, le métier qu'on exerce s'il exige de vous une création.

On ne peut comprendre et partager le bénéfice des novateurs sans être novateur soi-même dans son propre métier. Et c'est ainsi que *Cabiria* n'évoque pas Flaubert et Salambo par l'extérieur, mais aussi par l'intérieur. Pastrone n'a pas fait de *Cabiria* une grande machine carthaginoise évoquant par cela seul et l'ampleur des moyens, l'œuvre de Flaubert. Il a su retrouver avec sa caméra et dans sa mise en scène l'inspiration et l'art à la fois précis et surchargé, visionnaire et réaliste, qui justifient le livre de Flaubert.

C'est ainsi que les cinéastes italiens firent surgir des données limitées de l'art cinématographique primitif, des moyens d'expression en rapport avec les sujets évolués qu'ils désiraient transposer sur l'écran ; il n'est pas un film italien de cette époque où l'art cinématographique italien ne gagne du terrain, n'explore du nouveau.

Les pionniers français d'avant 1906 avaient tout découvert à l'état brut, les Italiens tirent parti de ces découvertes d'ordre techniques pour les adapter et s'en servir comme moyen d'expression.

La composition des images, l'art des cadrages de leurs films n'ont pas alors d'équivalent. Ce ne sont pas seulement des yeux de cinéastes qui les ont composés, mais des yeux d'habitués de Musée et de spectacle d'Opéra.

Si les Français et les Italiens se rencontrent souvent dans certains effets plastiques, les Français y atteignent uniquement par leur propre expérience, par l'enrichissement de leur métier, les Italiens par la volonté d'une transposition littéraire.

Si les Français, grâce à leurs décorateurs, transfuges du théâtre, réussissent à

évoquer par moment le théâtre ou l'opéra, c'est toujours par l'extérieur et par hasard, au contraire des Italiens qui ne rejoignent pas l'Opéra, mais obligent le Cinéma à s'enrichir des expériences et de la tradition dramatique et plastique de la grande mise en scène.

Comparez Perret, l'homme qui dans le Cinéma français se rapproche le plus dans ses recherches de celles du Cinéma italien. Quelle que soit l'admiration que nous ayons pour *L'Enfant de Paris*, peut-on dire que ce soit autre chose que le souci d'être vrai qui fasse jouer ainsi Perret de la profondeur de champ, du jeu de lumière alors que la même année Caserini nous entraîne déjà avec le prologue de *L'Enfer de Dante*, vers le monde des Suédois et des Allemands.

Peut-on dire que Feuillade soit à la hauteur de lui-même lorsqu'il essaie de composer un film d'après Bouguereau et fasse alors autre chose qu'un tableau vivant, alors qu'au contraire, lorsqu'en Italie l'esprit seul de la peinture qui souffle sur la composition de la plupart des films porte souvent le cinéaste, l'opérateur, au-dessus de lui-même.

Les grands Français d'alors, un Feuillade, un Perret, ne sont grands, ne nous sont proches, ne dépassent les Italiens par la certitude d'un métier qui les maintient toujours au cœur même du problème et de ce qui constitue l'essence même du cinéma, que parce qu'ils demeurent fidèles à l'esprit des films de Louis Lumière, que parce qu'ils ne veulent voir du cinéma qu'une machine à refaire la vie, qu'ils s'en tiennent à l'essentiel, à un dépouillement qui nous éblouit aujourd'hui, qui nous éblouira toujours demain, mais dont un historien doit reconnaître qu'il ne répondait pas alors aux besoins du progrès cinématographique.

Voyez au contraire vers quoi tendent les Italiens dans leur volonté de faire du cinéma un art égal aux autres.

Le Cinéma est, par essence, un art photographique.

En France, l'art des opérateurs est incomparable, mais se limite à l'exercice d'un métier. En Italie, opérateurs français transfuges ou opérateurs italiens, dans leur volonté de faire progresser l'art cinématographique, travaillent la photographie avec un tout autre esprit.

La photographie étant essentiellement basée sur les blancs et les noirs, donc sur les jeux d'ombres et de lumière, opérateurs et metteurs en scène italiens voudront dans les grands studios à verrière se comporter déjà comme les futurs cinéastes de 1920 ; pour aller plus loin que les Français ils ne vont pas hésiter à bouleverser toutes les données du décor de cinéma pour pouvoir jouer avec les surfaces, avec les courbes des colonnes, avec les reliefs des sculptures, avec les reflets des étoffes et des drapés, avec les perspectives, avec les transparences des voiles à contre jour, avec les seuls effets possible de lumière artificielle et naturelle combinée : torches, incendies.

Les masses de figurants qui, en France, emplissent l'image dans les films historiques comme sur la scène à la fin de la Revue, quand tous ceux qui ont pris place à la pièce viennent s'aligner devant le public, sont utilisés par le cinéaste italien comme une masse sur laquelle jouent l'ombre et la lumière et l'acteur lui-même.

La photogénie, ce mot clef de Louis Delluc, est une invention des Italiens. Ce sont eux les premiers qui l'ont exigée de leurs interprêtes, ce sont eux les premiers qui ont su les trouver en fonction de l'objectif.

Comme cela est loin des préoccupations de nos metteurs en scène d'alors. Ils prennent à Paris, sur les Boulevards, ou ailleurs, des acteurs remarquables qui dotent le cinéma du naturel de leur art sans apporter rien d'autre que la perfection et l'absence de défauts.

Pour les Italiens, au contraire, ils sont toujours dominés par la lutte entreprise pour créer l'Arte muto, pour l'enrichir de toutes les possibilités de l'art dramatique.

Et comme le cinéma n'est pas seulement à leurs yeux l'art de la photographie, mais le théâtre muet, ils vont, avec le concours de leurs acteurs et surtout de leurs actrices, choisir en fonction de leurs dons plastiques un jeu adapté au mutisme de



Eleonora Duse dans *Cenere* de Febo Mari (1916).

l'écran, mais capable d'exprimer toutes les nuances, toutes les richesses, toutes les émotions.

Si les premières stars du cinéma mondial sont Italiennes, c'est à cause de cela. Si dans le monde entier les plus grandes actrices furent, et sont encore, influencées dans leurs jeux par les premières *dive* du Cinéma Italien, c'est parce qu'incontestablement, entre 1910 et 1915, les Italiens jetèrent les bases d'un certain nombre de règles de mise en scène et d'interprétation qui marquèrent profondément l'art muet et à travers lui, le parlant.

Ces règles ne sont jamais sorties du domaine de l'image animée et du théâtre muet.

Est-ce à dire cependant que les Italiens ne surent pas aller plus loin que Calmette ou Méliès ? Ce serait faux. Les cadrages, ancêtres de nos angles de prise de vue, les rapports rythmiques, les changements de plan à plan, le découpage, les actions parallèles ou simultanées, le contrepoint ont été connus des Italiens qui complétèrent ainsi et achevèrent la mise au point des règles de base du cinéma, mais même quand un Pastrone pénétrait dans l'image à la faveur du travelling, c'était beaucoup plus par intuition, par une prescience géniale ou par un acquis de science qui vous portait déjà plus loin qu'on ne le pensait. Jamais le cinéma italien, parce qu'il a été essentiellement l'art des pionniers, n'a su franchir un certain stade qui exigeait un sens du cinéma plus évolué, il avait mis au point toutes les pièces du puzzle, mais c'est ailleurs, dans un autre pays, qu'allaient surgir celui et ceux qui sauraient l'assembler, en fixer la synthèse, en codifier les lois et ce n'est certainement pas un accident si le bond en avant fut effectué aux U. S. A.

Cependant, jamais Griffith n'aurait pu parvenir à *Birth of a Nation* et à *Intolérance*, et Ince à ses grands films de la guerre de Sécession, si le cinéma Italien n'avait pas existé.

Mais il y a mieux, si nous quittons le domaine de l'art cinématographique pour pénétrer dans celui de la profession, de l'industrie et du spectacle cinématographique proprement dit, nous nous apercevons que si Hollywood a remplacé



Sciuscià de Vittorio De Sica (1945).

Paris dans sa suprématie mondiale, c'est en grande partie parce qu'il su faire sienne la leçon de Turin.

Il suffit de se promener à travers l'Exposition Italienne de l'Avenue de Messine pour s'en apercevoir. Tous les mythes, tous les thèmes de production dont ne se sert pas encore Hollywood et la plus grande partie de l'industrie du film d'alors ont été élaborés et fixés par la production italienne des années 10.

A une époque où les cinémas français et américains se contentaient de fabriquer des films sur des généralités : comiques, dramatiques, historiques, légers, les Italiens avaient déjà découvert le mythe de la femme fatale et celui du séducteur fatal, celui du gangster au grand cœur, du policier apache, du jeune premier sportif, de Tarzan, celui de la grande mise en scène et celui du film noir.

Garbo sort de Bertini, Bette Davis de Borelli, Douglas de Maciste et Ghione, Sternberg et Lubitsch sortent de Lucio d'Ambra et C. B. de Mille de *Quo Vadis*.

Ainsi le Cinéma Italien, entre 1910 et 1914 et, plus tard, entre 1915 et 1917, joue un rôle aussi capital, influence autant le cinéma mondial que le cinéma italien d'aujourd'hui.

Un vide durant deux ans, entre 1906 et 1908, lui aura permis de prendre cette avance et d'être le trait d'union entre la découverte française et la révélation américaine de 1916.

Il y a quelques années, on n'en connaissait rien sinon *Quo Vadis* et *Cabiria*, Francesca Bertini et Pina Menichelli et si Bertini et *Cabiria* trouvaient encore grâce aux yeux de la postérité, cinéma italien était devenu synonime à partir de 1920 de mauvais cinéma. Seuls, pour quelques jeunes, les souvenirs d'enfance réussissaient à maintenir au tréfond de la conscience de quelques-uns un penchant secret, inavoué, pour le cinéma italien. Dix années de recherches historiques, vingt-cinq ans de recul nous permettent enfin d'en mieux connaître l'évolution et d'en pénétrer l'essence.

S'il était admis en 1929 que les Italiens avaient inventé la femme fatale et que Brigitte Helm procédait de Bertini, qu'ils avaient été les premiers à s'être servi des foules à l'écran, quel est l'homme qui, sans s'exposer aux quolibets, se serait permis d'écrire que *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, l'œuvre de Murnau, *Le Montreur d'Ombres*, Fritz Lang, celui du *Tombeau Hindou* et de *Mabuse*, des *Trois Lumières* et de *Métropolis*, dérivaient de l'Ecole Italienne, que *Siegfried* et *Faust* n'étaient pas

la manifestation d'un esprit en réaction contre l'Ecole Italienne, mais bien au contraire l'aboutissement de celle-ci et qu'il ne fallait pas juger le Cinéma Italien sur les films de l'Union cinématographique italienne, mais sur ceux qui précèdent l'arrivée d'*Intolérance* en Europe, que Ince lui-même, le grand Ince de Delluc, avait fait siens dans le *Désastre* et dans *Le Gondolier de Venise,* le meilleur du Cinéma Italien. Et pourtant tout cela est aujourd'hui l'évidence même pour tous ceux que passionne l'Histoire du Cinéma.

J'ai eu à plusieurs reprises l'occasion de voir de ces films sur le Resorgimento où les images ont la beauté, la précision des daguéréotypes et des calotypes, où tout a l'air si vrai qu'il faut sans cesse se souvenir que le Cinéma est né en 1895 et non pas en 1845, où la beauté des paysages, les mouvements de troupes, les chevaux, la situation dramatique d'une Italie déchirée évoquent sans cesse l'épopée du Cinéma américain sur la guerre de Sécession.

Ainsi, par exemple, un homme est obligé, par son serment patriotique à la Maffia, d'aller tuer, dans Milan occupée, un traître qui travaille avec les Impériaux, puis c'est la guerre, la victoire, le retour des troupes et dans Turin les bals des officiers et les fiançailles de sa fille avec un jeune héros. Cet homme va passer en conseil de guerre, accusé d'un crime crapuleux. La dernière partie du film est absolument bouleversante, celle du tribunal où le principal interprète découvre que l'homme qui aime sa fille est accusé du meurtre de l'homme qu'il a tué.

Il faut avoir vu ces images où le metteur en scène et l'acteur essaient de traduire dans cette scène en plan fixe et sans l'aide de gros plan, toute l'agitation, toutes les pensées, toutes les hésitations, tous les refus, tous les remords de cet homme qui se demande s'il doit ou non se dénoncer, pour comprendre que ce n'est pas par goût du paradoxe que j'ai évoqué plus haut *La Nuit de la Saint-Sylvestre* qui atteint au même paroxysme avec la même économie de moyens.

Et que dire de *Tigris* aux cadrages si savants, qu'ils devancent l'époque de dix ans et donnent l'illusion d'angles de prises de vue ; que dire de ce film de gangster qui nous fait pénétrer dans un monde traité déjà avec l'accent du *Club* 73. C'est un des premiers films consacrés aux bas-fonds qui commencent à surgir en Italie et dans cette œuvre apparaît un phénomène nouveau à l'écran dont seule l'œuvre de



Païsa de Roberto Rossellini (1946).

Bourgeois, *Les Victimes de l'Alcool*, offre un équivalent hors d'Italie, celle d'un naturalisme si dense, si expressif, qu'il atteint à la réalité la plus matérielle et la plus cruelle, celle d'un naturalisme si intense qu'il faudra attendre les dernières années du grand cinéma allemand et *Le Maudit* de Fritz Lang pour en retrouver l'équivalent dans un autre climat plastique, car ce qui frappe, ce qui bouleverse et ce qui fera de *Sperduti Nel Buio* un des sommets du cinéma de tous les temps, c'est que cela baigne dans une lumière, sous un soleil que nous n'avons plus jamais retrouvé dans aucun film, pas même chez Bunuel. Du monde des bas-fonds au monde des hommes du peuple, de la cruauté des criminels à la souffrance des exploités de la société, du fantastique du Cinéma policier au fantastique social le pas est vite franchi, et le cinéma italien muet a été le premier à tourner dans les Studios et les rues de Naples, de Milan, de Turin, ces films de misère et d'opulence, de désir et de privation, qui ont fait le triomphe, dix ans plus tard, des cinéastes allemands.

Rien n'est plus près de *La Rue,* de Grune et rien pourtant n'est plus loin de cette humanité recréée au studio.

Le miracle du cinéma italien, hier comme aujourd'hui, est d'avoir su faire sortir la réalité d'elle-même, de l'avoir transfigurée en filmant la rue.

Puis c'est la rue, dans son aspect le plus quotidien, le moins pittoresque qui s'empare du Cinéma Italien, avec *Sperduti Nel Buio* qui demeure aux yeux de tous ceux qui l'ont vu un véritable phénomène cinématographique ; c'est déjà le Cinéma Italien contemporain, c'est déjà le monde de *Sciuscia* et du *Voleur de Bicyclettes*. Tout ce que le muet avant de mourir essaiera d'exprimer, tout ce que nos critiques de 1929 trouvaient dans le dépouillement de certains films soviétiques, toute cette volonté de traduire la réalité la plus quotidienne qui s'exprima au même moment dans *Telle est la Vie,* dans *Finis Terrae,* dans *Les Hommes du Dimanche* est dans ce film, mais quels accents ! et quelle divination du Cinéma ! Je suis de ceux qui ont eu le bonheur de voir *Sperduti Nel Buio*. Vous dire ma stupeur quand les images du prologue me saisirent à la gorge avec leur sobriété, leur découpage qui frisait le montage. Jamais un homme n'avait été si loin en 1914 dans la découverte du cinéma et le pouvoir d'émotion.

Il fallut attendre Murnau pour trouver un pareil art de la composition, Griffith et Lilian Gish, *Le Lys brisé,* pour trouver une telle intensité dans l'expression dramatique, et *L'Atalante* pour retrouver avec des moyens aussi simples une transposition aussi cinématographique du réel.

Sperditi Nel Buio, mais c'était la justification, l'explication de tout l'effort, de tout ce qu'avait cherché le Cinéma Italien !

Comme son message ultime et le plus essentiel, comme son aboutissement, ce film témoignait comme le cri d'une nation, de ce qu'elle aurait voulu dire et de ce qu'on lui avait ôté le droit d'exprimer. Et c'était bien cela le véritable message, la tradition de la cinématographie italienne que l'on nous avait toujours caché, car dès que le bâillon lui fût arraché, 30 ans après, tout se passa comme si *SperdutiNel Buio* était d'hier.

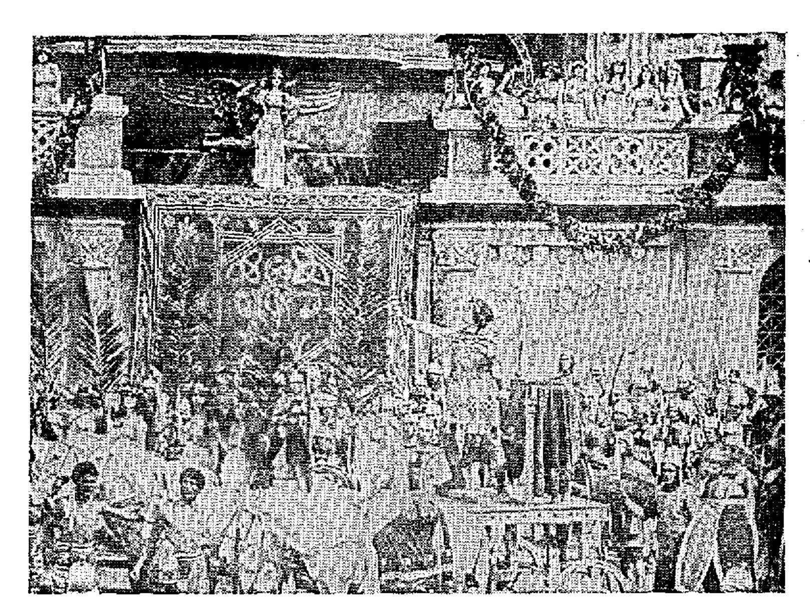
Ainsi le Cinéma Italien n'avait qu'un ennemi, un seul, et ceci explique pourquoi il a fallu attendre trente ans pour qu'il puisse s'accomplir. Trente ans où chaque fois que le prisonnier essayait de parler, de bouger, de signaler sa présence, le geolier s'empressait de le cacher à nos yeux.

Pouvait-on voir hors d'Italie *Musco et Petrollini*, « 1860 » et *Le Ventre de Rome* qui est à notre *Sang des Bêtes* ce que *La Zone* est à *Aubervilliers* ?

Et c'est ainsi qu'au hasard d'un voyage, nous pûmes voir presque clandestinement, la même année, en 1940, *Sperduti Nel Buio* et *Il Pianto Delle Zitelle*, de Pozzi Bellini qui fut ainsi le premier bourgeon du Cinéma nouveau aussi vite primé à Venise qu'interdit en Italie.

Dès lors on pouvait tout prévoir : le grand cinéma d'après guerre serait l'Italie. Dieu sait si l'on s'est moqué de nous lorsque nous l'annoncions et pourtant cela fut.

Si l'on peut empêcher le monde extérieur d'approcher un prisonnier, on ne peut empêcher le prisonnier de vivre, on ne peut l'empêcher de respirer le même



Theodora de Carlucci (1919).

air que les hommes libres, on ne peut l'empêcher de devenir si sensible que les bruits les plus étouffés parviennent toujours jusqu'à lui.

Ni de Santis, ni Castellani, ni Lattuada, n'étaient sortis d'Italie, mais si on pouvait les empêcher de voir les grands chef-d'œuvres de la cinématographie mondiale, pouvait-on les empêcher de savoir qu'un Prévert, un Eisenstein, un Ben Hecht existaient, pouvait-on les empêcher de lire et, à défaut de films, de regarder les photos.

Pouvait-on empêcher Visconti de se souvenir de Renoir ; Amidei, Zavattini, de Sica, de se souvenir de leur enfance et de leur passé.

Ainsi le Cinéma néo-réaliste ne surgissait pas plus du néant en 1946 que le vieux Cinéma Italien en 1906. Il avait pris à la fois racine à l'étranger partout où le cinéma et la littérature avaient su exprimer la réalité sociale de notre temps, aux U. S. A. et à Moscou, à Paris et à Berlin, mais aussi et surtout sur le sol même de cette Italie, où selon le code de la censure, il n'y avait plus de mendiants, plus de mouches, plus d'inondations du Pô, plus de misère, plus d'affamés, plus d'orgues de Barbarie, plus de vie populaire, mais des Palaces, d'élégants officiers, des Ministres, des téléphones blancs et des hommes qui, tous les matins, se mettaient en toge pour mieux cacher le sexe qu'on leur avait ôté.

Ainsi dans cette Italie prisonnière la jeunesse s'accrochait à Venise, aux critiques des journaux étrangers, aux bibliothèques, aux « Ciné-Guf » où l'on pouvait étudier le patrimoine historique du Cinéma, à *Sperduti Nel Buio* conservé au Centre Expérimental de Rome comme la flamme toujours vivace du Cinéma Italien. Les Allemands l'emportèrent avec eux en quittant Rome et le film disparut, peut-être hélas pour toujours. Ils espéraient ainsi tuer dans l'œuf le néo-réalisme italien, mais comment puisque l'esprit de Martaglio était l'esprit même d'un peuple que leur fuite et l'anarchie du début de l'après-guerre libérait enfin de toute contrainte, de toute censure et les chefs-d'œuvre succédaient aux chefs-d'œuvre, de 1946 à ces tous derniers jours.

Dès qu'un homme faiblissait et, grisé par son succès, se laissait prendre au piège de ce cinéma qu'une société de milliardaires oisifs croient profond parce



Maciste aux Enfers de Guido Brignogne (1926).

qu'elle n'arrive pas à en rire ni à en pleurer, de nouveaux venus surgissaient pour poursuivre la tâche où ils l'avaient laissée et des hommes qui avaient débuté dans le plus pur formaliste venaient ajouter leurs chefs-d'œuvre au néo-réalisme italien.

Il n'est pas dans notre intention de parler de ces films et de ces hommes car nous voulions simplement démontrer par ces quelques lignes le parallélisme de la double destinée de la Cinématographie Italienne.

Notons cependant le côté de phénomène collectif de cette Ecole. Le Cinéma français des années qui précédèrent la guerre fut grand, mais par quelques hommes. Il reposait entièrement sur deux ou trois metteurs en scène, deux ou trois scénaristes. Le néo-réalisme italien d'après-guerre repose, au contraire, à la fois sur des hommes et sur un mouvement de fond, puisqu'il influence tous les metteurs en scène, souvent même contre leur style et leur passé.

Hélas, voici que comme jadis réapparaissent *Messaline* et *Fabiola, Quo Vadis* et *Les Derniers Jours de Pompei, Ulysse* et *Nausicaa.* Mais, cette fois, sans l'excuse que pouvaient invoquer les Febo Mari, les Guazzoni, les Gabriellino d'Annunzio (1), qui tuèrent la cinématographie italienne à coup de forum de plâtre, d'impératrices démoniaques et de souvenirs d'école primaire.

Car *Cabiria* leur était tout proche et ils cherchaient à en renouveler le succès en s'appliquant à la lettre sans en saisir l'esprit. Car *Cabiria*, qui appartient à l'histoire mondiale, en fermant une étape et en en ouvrant une autre, a eu pour curieuse destinée d'ouvrir la voie à la Cinématographie mondiale et d'écraser, par son exemple, le Cinéma Italien.

Là où Griffith avait vu le premier geste d'un cinéma nouveau et s'était laissé entraîner par Pastrone vers l'art rythmique d'*Intolérance*, l'Italie n'avait vu qu'un film historique plus riche, plus somptueux que tous les autres, dont l'ampleur du décor justifiait le succès.

Quand donc comprendrez-vous, Italiens, que ce n'est pas Sophonisbe mais

(1) Fils du poète, devenu acteur de cinéma, pour le *Film d'Arte Italiano*, filiale de Pathé.

l'aube du cinéma moderne que nous saluons dans ce film. Quand donc comprendrez-vous que c'est la nudité de Maciste et non la toge de Scipion, que c'est le Briseur de chaînes et non le général lymphatique qui est la clef de ce film.

Quand donc comprendrez-vous que Pastrone n'a couvert de ses temples, de ses escaliers, de ses colonnes, de ses statues géantes à feuilles d'or, de ses figurants et de ses machines de guerre ses collines de Turin que pour mieux écraser le passé. Comme un général qui s'assure avant d'engager une bataille qu'il surclassera de toute manière l'ennemi, fut-ce avec ses propres armes.

Quand donc comprendrez-vous, Italiens, qu'il est temps d'oublier Rome et les miasmes mortels accumulés dans ses égoûts. Quand donc comprendrez-vous qu'en tournant *Cabiria*, Pastrone ne cherchait pas à glorifier Rome, mais à mieux nous rendre proche de l'homme moderne égaré dans ce film et qui, à lui seul, par son vouloir et sa force individuelle, suppléait au Destin.

Vous n'êtes tout de même pas de la race de cet homme qui, pour avoir trop vu *Cabiria* sans en saisir l'esprit, avait cru se conformer au Scipion de ce film et,chaque fois qu'il paraissait au balcon du Palais de Venise, le grand Pastrone éprouvait le remords, à voir ses attitudes copiées des Romains d'opéra de *Cabiria,* de se sentir responsable de la mascarade qui écrasait l'Italie.

Ce n'est tout de même pas à l'heure où le néo-réalisme guide le Cinéma Japonais, où la Perse veut que sa permanence cinématographique soit néo-réaliste, où l'Inde envoie à Venise des films qui témoignent de la portée de votre influence ou *Little Fugitive* montre que l'Amérique vivante a compris la leçon de vos films, que nous allons voir renaître le règne des téléphones blancs avec je ne sais quoi d'antiseptique, de sophistiqué et de châtré, qui a tué ailleurs le meilleur du Cinéma.

Quand on doit tout au néo-réalisme, on n'a pas le droit de le rejeter sous le faux prétexte de néo-romantisme et de psychologie, on n'a pas le droit de décevoir le monde et de confondre l'Excelsior avec le Palatin et Suburre avec le Cinéma.

Henri LANGLOIS

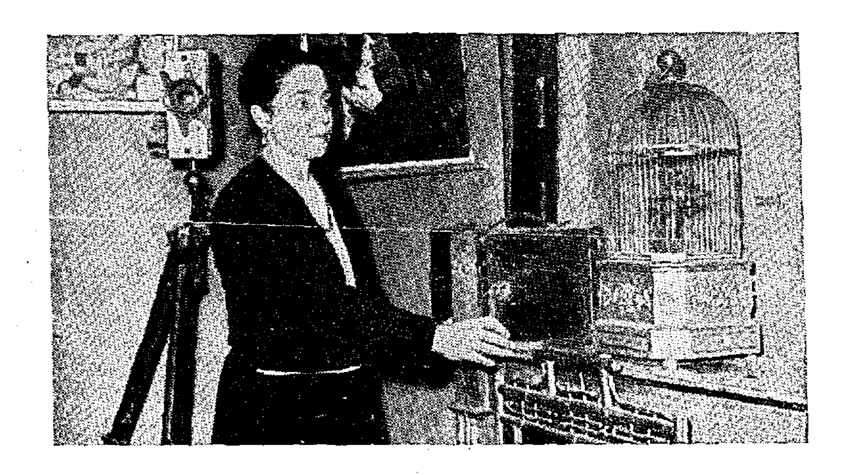


Cabiria de Giovanni Pastrone (1914).

NAISSANCE D'UN MUSEE

(Le Musée du Cinéma de Turin)

par Maria Adriana Prolo



Maria Adriana Prolo installant son exposition à la Cinémathèque française.

Ecrire sur mon petit Musée, qui aura bientôt treize ans, c'est pour moi comme si j'écrivais sur un petit garçon dont je me serais occupé et qui aurait grandi en me valant bien des soucis et des sacrifices mais aussi bien des joies. Seule différence entre un enfant et lui : il n'a pas eu besoin de chromosomes étrangers ! Il est né joyeusement d'une idée, d'une idée qui m'est venue le 8 juin 1941. Sur un petit agenda où j'écrivais mes rendez-vous avec les gens que j'avais besoin de voir pour rédiger mon HISTOIRE DU CINÉMA ITALIEN MUET, on peut encore lire quelque part : « *Pensato il Museo del Cinema* ». C'est tout. Mais si l'on veut savoir pourquoi j'en suis venue à m'occuper de l'histoire du cinéma, voici « mon histoire » qui explique celle du Musée.

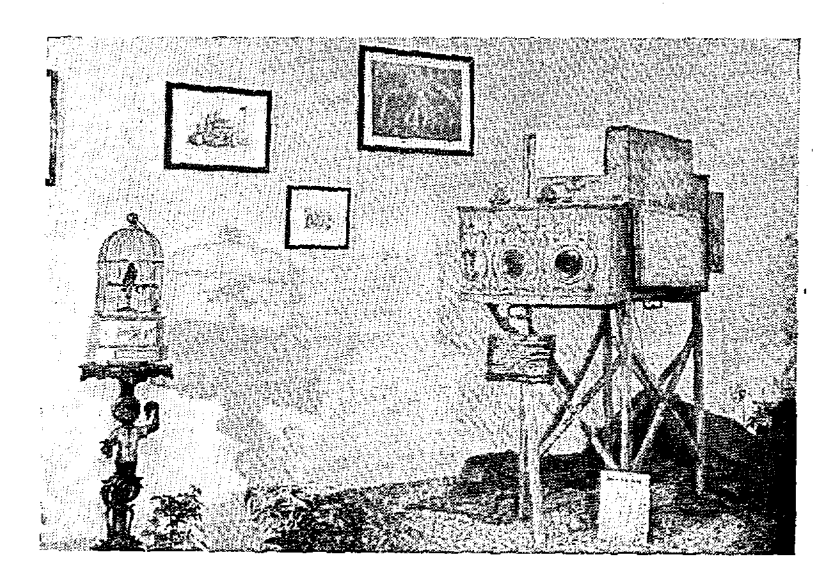
Ayant obtenu le diplôme de professeur de Lettres et d'Histoire, je décidai de me spécialiser dans la période du « Risorgimento » (1815-1870). Mes premiers efforts furent soutenus par le général-prince Nicolas Brancaccio di Ruffano, directeur de la Bibliothèque Royale de Turin, historien militaire de valeur dont les méthodes de travail étaient d'une grande rigueur. Ensemble nous publiâmes une histoire de la Maison de Savoie intitulée : DAL NIDO SAVOIARDO AL TRONO D'ITALIA. Puis grâce à un prix du Rotary Club de Turin je partis pour Londres, en vue d'effectuer au « Public Record Office » des recherches sur L'Alabama Claims qui avait été présidé en 1871 par un grand jurisconsulte turinais, le comte Federico Sclopis de Salerano, dont j'étais en train de rédiger la biographie. Mais à la même époque je m'intéressais aussi à l'histoire de la littérature et publiai un choix de poésie d'une « romantique » niçoise, Agathe Sophie Sasserno, précédée d'une Introduction sur l'histoire de la poésie féminine Piémontaise jusqu'en 1860. Cette nouvelle orientation fût encouragée par un des plus aimables historiens italiens, l'académicien Federico Patetta que j'appelais « oncle Federico », comme j'avais appelé « Oncle Nic », le général Brancaccio, hélas trop tôt disparu de mon existence. « Zio Federico », qui me reprocha dans des lettres délicieuses ma trahison avec son homonyme .. le comte Sclopis — me persuada de persévérer. Il fût l'un des premiers parmi mes amis à connaître le projet du Musée. Il regrettait seulement, me disait-il avec un sourire malicieux, de ne pas avoir parmi les trésors

de sa bibliothèque — dont il fit don à la Bibliothèque du Vatican — un scénario de Pétrarque ou du Tasse.

Durant l'été de 1938 je recherchai avec ardeur des documents pour une histoire de la littérature piémontaise de 1890 à 1914. C'est alors que je rencontrai le poète Carlo Chiaves et Guido Volante, qui avaient tout deux écrit des scénarios et, parmi de jeunes écrivains, Ernesto Maria Pasquali qui avait abandonné le journalisme pour la mise en scène. Ne réussissant pas à trouver de la documentation sur eux, je feuilletai, volume par volume, les revues de cinéma muet que j'avais trouvé à la Bibliothèque Nationale et j'esquissai à la diable un article intitulé « Torino cinematografica prima e durante la guerra », plein de faute et que, à tout hasard, j'envoyai à BIANCO E NERO. Je ne connaissais alors ni l'Histoire du Cinéma de Pasinetti (parue l'année d'avant), ni la revue « Cinema », ni l'important article de Mario Gromo « Ascesa del cinema subalpino » publié par SCENARIO en 1933. Mes notes furent acceptées par Luigi Chiarini et parurent en octobre 1938. L'Argus de la Presse me révéla que mon article avait été favorablement accueilli et c'est alors que je décidai d'écrire mon histoire du cinéma italien muet.

Ce fût alors la connaissance et la précieuse amitié de Giovanni Pastrone et d'Arrigo Frusta (le ciel me le conserve en vie de longues années encore !), la rencontre avec Charles Lepine, qui du petit lit où il était cloué, me racontait comme un conte les premières années du cinéma français. Puis ce furent des metteurs en scène, des acteurs, des actrices, des décorateurs, des affichistes, tous avec le même regret : l'âge d'or du cinéma turinais avait aussi été celui de leur vie. Presque tous avaient des documents, des photos, des appareils et c'est pour cela que ce fameux 8 juin 1941 j'écrivis sur mon agenda « *Pensato il Museo del Cinema* ». J'achetai alors les premiers objets avec mes économies mais j'en vis vite venir la fin et m'adressai aux autorités et aux industriels de la ville. La Podestà m'assigna un salon dans la Mole Antonelliana où je pus abriter tout ce que j'avais pu acquérir avec mes neuf mille cinq cents lires en fouillant caves et mansardes ou le « Balun » (marché aux puces) de Turin.

Le 22 avril 1943, le critique de cinéma de la GAZETTA DEL POPOLO pouvait publier un article sur cette nouvelle institution : un Musée du Cinéma à Turin. A Rome aussi on venait de fonder un Musée de Cinéma, le « Ricciotto Canudo » grâce à l'importante donation d'un Italien du Luxembourg, Dante Vannuchi. (Des collections très importantes ont disparu depuis au profit sans doute de ceux qui avaient intérêt à les faire disparaître.) Je fus alors invitée à fondre les deux musées mais il était déjà clair pour moi que le musée de Turin devait rester à Turin et la chose n'eut pas de suite. La guerre devint menaçante et je descendis tout mon matériel au rez-de-chaussées de la Mole dans un « rifugio » que la Podestà avait fait construire spécialement dans ce but.



Le Musée du cinéma de Turin (à droite le « Mondo Niovo »).

Pendant trois longues et désespérantes années, en regardant le ciel rouge sur Turin bombardée, j'avais dans le cœur mon *petit musée prisonnier* et en grand danger. Au printemps de 1946 il fut possible de disposer les objets les plus précieux dans un salon du deuxième étage avec l'espoir d'un petit cercle de visiteur. Pour avoir les moyens d'acheter de nouvelles pièces (l'urgence de la reconstruction rendait difficile une aide financière officielle) je me mis à enseigner dans un institut industriel. Pourtant j'avais des amies qui, longtemps sevrées par la guerre, s'achetaient des robes, de jolis chapeaux ; moi j'avais... le Musée. Mais ceci est un chapitre secret.

Après une vaine tentative d'inclure une exposition cinématographique dans les fêtes du centenaire de 1948, le président de la « Pro Torino » me proposa de faire une exposition de cinéma à la Galerie Métropolitaine. Le 19 mars j'avais brusquement perdu ma mère, unique amour de mon existence et c'est presque sans réfléchir que je me suis jetée dans la préparation frénétique d'une exposition rétrospective qui eut beaucoup de succès mais qui fût gâtée par des sections un peu trop commerciales. Pourtant cette évocation du glorieux passé cinématographique de Turin me permit de faire connaître le Musée et d'acheter de nouveaux objets. Chacun d'eux a sa petite histoire propre. Je voudrai seulement esquisser celle du « Mondo Niovo ».

En allant à Venise en août 49 pour faire une conférence au congrès des « Circoli del Cinema », sur la nécessité d'un Musée National du Cinéma, j'avais aussi l'intention de rechercher un tableau de Magnasco où l'on voyait une lanterne magique foraine dont je possédais une reproduction. Le propriétaire était un des plus importants antiquaires de Venise et de toute l'Italie. Le tableau n'était plus en sa possession mais il me dit avoir dans ses magasins un objet similaire également peint par Magnasco. Avec un magasinier muni d'une lourde clé je me rendis en gondole dans un « rio » mystérieux. Et c'est là, au delà d'une épaisse porte de bois, parmi une multitude de jolies choses, au-dessus d'une grande armoire que je vis la partie centrale du « Mondo Niovo ». J'en découvrais aussitôt la partie annexe et admirai l'ensemble avec une convoitise passionnée tout en me répétant que c'était folie de penser l'acquérir. L'antiquaire était parti en avion sans m'en révéler le prix et je dus repartir bredouille pour Turin. Mais le « Mondo Niovo » était dans mon cœur et, à bout de patience, en janvier 1950, j'écrivis à un ami vénitien qui connaissait bien l'antiquaire en question. Je sus alors le prix qui était très élevé et n'en dormis pas de deux nuits. J'obtins une petite réduction pour parvenir avec mes moyens et le prêt que m'avait consenti la Banque d'Italie à acheter le « Mondo Niovo ». Il arriva bientôt à Turin ; c'était ma première grande folie secrète, j'en étais à la fois épouvantée et heureuse. Je le montrai pour la première fois à l'exposition de cinéma du Premier Salon International de la Technique Cinématographique au petit palais de la Société promotrice des Beaux-Arts de Turin. En 1951 je publiai le premier volume de mon Histoire du Cinéma muet italien — le second est presque achevé — tout en continuant à m'occuper du Musée. Le 22 mai 1953 un orage épouvantable détruisait une partie de la Mole Antonelliana. Il est impossible d'écrire ce que j'éprouvais avant d'apprendre que le Musée était sain et sauf. Mario Gromo écrivit alors un important article sur le Musée. Henri Langlois dont l'exposition au Palais Madama avait connu un vif succès arriva à son tour à Turin pour le film sur Chagall. Avec son aide amicale j'ai emporté la décision de l'institution du Musée. Le 7 juillet, septième mois de l'année, à sept heures du soir, l'acte de constitution du Musée était signée par sept fondateurs : Arrigo Frusta, Carlo Giacheri, Mario Gromo, Leonardo Mosso, Giovanni Pastrone, Maria Adriana Prolo et Bruno Ventavoli. Le 3 octobre, dans le cadre des manifestations du III[e] Salon International de la Technique, on inaugurait l'Exposition du Cinéma dans le Salon de la Stampa. C'était la première manifestation officielle du Musée ainsi que la présentation des objets qui allaient partir pour Paris pour répondre à l'invitation du Musée du Cinéma de la Cinémathèque Française. Le 24 octobre, au congrès de la F.I.A.F. à Vence, le Musée du Cinéma de Turin était nommé membre provisoire et le 9 janvier l'Exposition des collections turinaises à Paris, inaugurée par S.E. l'ambassadeur d'Italie Pietro Quaroni et Madame Bidault, devenait une réalité.

Et que se passera-t-il après les « trois mois parisiens ? » Nous avons un président précieux, dynamique, grand industriel du cinéma, propriétaire des meilleurs cinémas de la ville, le commandeur Carlo Giacheri ; nous avons comme conseiller Mario Gromo, avocat émérite, directeur administratif de la Stampa et grand critique de cinéma. Comment, dans ces conditions, comment ne pas avoir l'espoir de voir un jour de nouvelles salles et une petite salle de projection naître au sein d'un ancien palais de Turin ou d'un moderne gratte-ciel ?

MARIA ADRIANA PROLO.

L'EXPOSITION ITALIENNE A LA CINEMATHEQUE

par Nino Frank



M. A. Prolo installant son « Mondo Niovo » à la Cinémathèque française.

Il faut tenir pour providentielle la rencontre entre Mademoiselle Prolo et notre ami Henri Langlois, « monstres choisis » (comme dirait André Salmon) du cinématographe, qui ont consacré leur existence à l'une des plus charmantes archéologies qui soient, l'archéologie du septième art, de la huitième merveille, de la dixième muse et du quatre-vingt-dix-neuvième vice impuni.

Le chemin de Damas de Mademoiselle Prolo commence à être connu : de cette Turinaise, on sait que, historienne d'art, elle rencontre un jour, sur la route de son étude, le cinéma et s'y voue aussitôt corps et âme. Depuis, elle a réussi à rassembler des trésors — documents, appareils, textes et bandes, — qui apportent la preuve que le cinéma italien a ses lettres de noblesse. Il ne manque à cette collection qu'un siège social (et le gouvernement de Rome ferait bien de s'en préoccuper, entre une crise et l'autre), pour qu'il devienne un musée prestigieux.

Quant à Henri Langlois, si le roman de sa vie n'est pas encore écrit, tout le monde sait qu'il est l'un des héros secrets de notre temps : se vêtant de pellicule, se nourrissant de pellicule, dormant sur de la pellicule, copulant aussi sans doute dans de la pellicule, pour consacrer ses rares loisirs à visionner, comme on dit, des films. Je suis des rares qui ont eu le privilège de voir surgir ce phénomène : il y a bien une vingtaine d'années que Langlois adolescent, flanqué de son vieux complice Georges Franju, m'apportait timidement à l'*Intransigeant* les premiers programmes hebdomadaires de son *Cercle du Cinéma*, origine quasi mythologique de la Cinémathèque. Il bafouillait déjà et recueillait des images précieuses : il a continué, contre vents et marées (auxquels il m'est arrivé de joindre mon petit courant d'air), et il a réussi à mettre debout l'une des collections les plus vivantes du monde.

De la rencontre entre cette Italienne et ce Français est née l'une des Expositions qu'il faut voir : un panorama du cinéma italien, installé présentement à la Cinémathèque, et qui s'accompagne d'une série de projections de films péninsulaires de tous les temps. Je suppose que cette Exposition va enfin ouvrir les yeux à tous ceux qui ont longtemps cru que, de l'autre côté des Alpes, le cinéma ne s'était manifesté valablement que depuis 1945 et *Rome ville ouverte*.

L'histoire du cinématographe tient en un peu plus de cinquante ans. Mais tels sont

ses prestiges, et si miraculeux son déroulement, — à tel point éphémères, par ailleurs, ses produits, constamment menacés par l'anéantissement, — qu'il fournit, ce cinéma, l'un des exemples les plus pathétiques de la très récente accélération de l'histoire. Les caméras ou affiches d'avant 1900 sont déjà recouvertes de la même patine que les ruines datant de l'époque romaine ; le temps du film d'art paraît aussi loin de nous que le Moyen-Age ; l'apogée du cinéma muet prend désormais des allures de Grand Siècle, avant la Révolution de 1789, je veux dire l'avènement du « parlant » ; et le *Risorgimento* se trouve coïncider avec les lendemains de la Libération. Pour la bombe atomique, je crains bien qu'il ne faille pas la chercher du côté du Cinémascope et autres 3 D, mais dans les antres ténébreux de la Télévision.

Comme toujours, c'est de la préhistoire que nous viennent les émotions les plus mystérieuses. On peut voir, à la Cinémathèque, ces prodigieux appareils vénitiens, dotés de « perspectives » ou images fixes, que trois vieux vers en dialecte présentaient au chaland en ces termes :

« C'est un monde nouveau que je montre dans cette boîte :
On y voit des lointains et des perspectives.
Je réclame un sou par tête : vous me le donnerez. »

J'engage vivement les amateurs d'images à considérer avec attention les sites citadins exposés : chacun s'inspire vaguement d'un paysage réel, — Venise, Versailles, etc., mais, l'artiste anonyme les a transfigurés avec un art fantastique délicat et extraordinairement prenant. La représentation lumineuse de ces vues ressuscite à la perfection un style parfait, le style du XVIIIe siècle vénitien. Je donnerais tous les technicolores du monde pour ces plaques qui restituent son sens à l'expression « lanterne magique ».

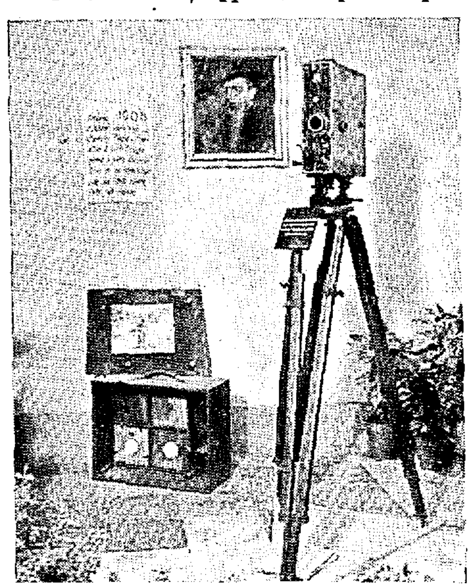
Eh bien, si l'on part de ce jeu miraculeux de la préhistoire, la succession des époques du cinéma italien décrites par l'Exposition ne déçoit guère : on y découvre la constance d'une inspiration, — et, pour la mettre convenablement en relief, il fallait le goût et l'intelligence avec lesquels Henri Langlois et ses collaborateurs, ces poètes, ont opéré leur choix et disposé les objets. Si je dis que la visite de cette Exposition est un voyage au pays des merveilles, on peut en croire un homme qui manie avec la plus grande prudence certains mots.

Rapprochez, par exemple, de ces « boîtes magiques », un document très contemporain tel que le projet de décor de *Miracle à Milan*, dessin d'une élégance minutieuse qui fait penser aux Japonais. Au charmant petit théâtre d'ombres qui fonctionnait à Turin aux environs de 1840, opposez les pittoresques affiches polychromes de soixante-dix ans plus tard, qui jalonnent l'Exposition, et parmi lesquelles il faut remarquer tout particulièrement celles qui portent la signature du peintre Graude, — l'une sur un film intitulé *Suicide*, l'autre sur le comique Polidor. Enfin passez, des plaques de lanternes magiques du XIXe où figure Polichinelle au long nez à la Pinocchio, à cette extraordinaire photographie extraite de *Saturnino Farandola* (1915), décrivant une charge de « Martiens » sortant de l'eau. Dans tous ces objets infiniment singuliers, vous retrouverez le sentiment qui faisait écrire, dès le XVIIIe siècle, au Chevalier Marino, cette règle première et souveraine :

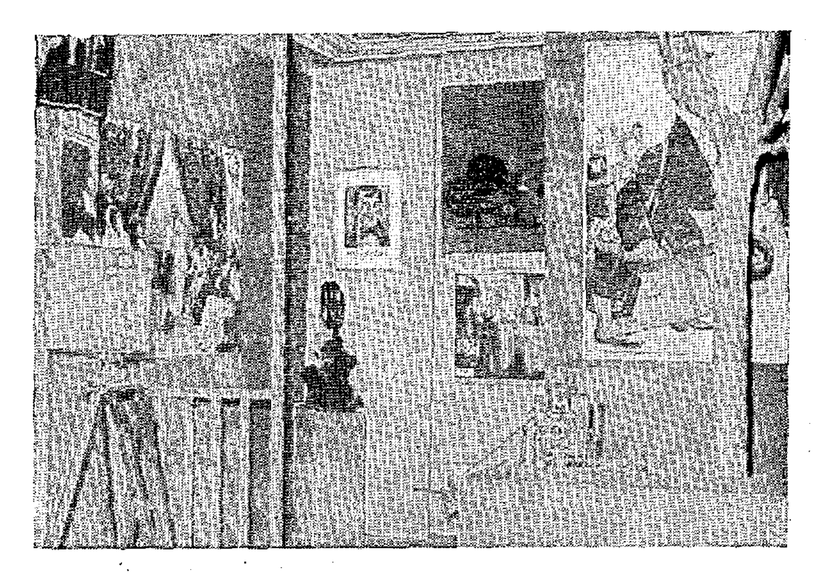
« Le seul but du poète consiste à émerveiller.

Et qui ne sait point étonner n'est bon que pour les écuries ».

Dès lors, vous ne serez guère surpris par la présence de ces cages à oiseaux mécaniques, que l'on trouvait à la porte de certaines salles italiennes vers 1911, et qui, pour deux sous, débitaient le chant qui manquait encore aux images mouvantes.



La camera portative utilisée en 1908 en Afrique par Roberto Omegna pour son documentaire *La Chasse au léopard*.



Une vue de l'Exposition italienne à la Cinémathèque.

Au visiteur que j'espère absolument attendri, je conseille à présent un long arrêt dans la salle consacrée à *Cabiria* de Pastrone : il y trouvera des autographes de d'Annunzio dépourvus de grandiloquence (le poète s'y dit constamment « fatigué » : au cinéma, il demandait beaucoup d'argent pour peu d'efforts...), mais aussi des maquettes qui révèlent le soin avec lequel travaillait Pastrone, et les « terribilités » conjuguées des biceps de Maciste et des rictus du dieu Moloch. L'influence de cette illustre christophagie, et des autres qui l'ont précédée ou suivie, sur certaines conceptions monumentales du cinéma américain, est indéniable, aussi bien que l'élan qu'elles ont pu donner à l'inspiration plastique d'un Eisenstein, de son aveu même.

Les critiques consacrées aux comiques « italiens » (Deed, — M. Petit Crétin, — et Guillaume, — Polidor, — étaient Français,) aux *dive*, Bertini, Bovelli, Menichelli (qui signait en 1917 un superbe contrat de 6.000 lires par mois), à Lucio d'Ambra, précurseur direct de Lubitsch et de la comédie hollywoodienne, à Za la Mort (Emile Chione) et à Za la Vie (Ketty Sambucini), dieux du *Serial* péninsulaire, au film *Sperduti nel buio* de Martoglio, archétype du néo-réalisme (1914), rappellent les grandes époques d'une production, sur lesquelles les critiques qui ont découvert le cinéma italien à partir de 1945 feraient bien de méditer.

Mais, justement, le néo-réalisme ? La caméra portative d'Omégna, l'un des premiers *globe-trotters* du cinématographe, ne suffit guère à le représenter, pas plus qu'un découpage de la *Terre tremble*. Manquent, dans cette Exposition, les témoignages de la production du temps fasciste. Mais ces témoignages sont vivants : il faudra les chercher, jour après jour, dans la petite salle de projection que connaissent bien tous les habitués de la Cinémathèque. Ils y découvriront, à travers les premiers films de Blasetti, de Camerini et de leurs successeurs, que ce réel si avidement convoité par les caméras nouvelles n'est pas moins merveilleux que l'irréel guetté par les chercheurs d'images du passé...

Je m'attendris devant les affiches du « Film d'Art Italien », rédigées en un italien approximatif, parce qu'imprimées à Paris, par les soins de la Société Pathé frères, laquelle contrôlait quelques-unes des entreprises de la Péninsule. Je trouvais à ces affiches un caractère vaguement symbolique : elles me faisaient penser aux nombreuses co-productions actuelles entre Rome et Paris. Et j'en revenais à l'heureuse rencontre, célébrée au début de cet article, entre les collections de Mademoiselle Prolo et la passion cinématographique d'Henri Langlois...

Je ne sais pas si une union douanière ou politique entre la France et l'Italie convient à la nature des choses : mais je sais que s'il est deux pays qui peuvent s'unir, cinématographiquement parlant, c'est bien ces deux-là.

NINO FRANK

THESES SUR LE NEO-REALISME

par Cesare Zavattini

Nous aurons l'occasion de revenir sur les congrès réunis à Parme le 4, 5 et 6 Décembre pour faire le point sur le « néo-réalisme » et auxquels ont participé les meilleurs réalisateurs, scénaristes et producteurs italiens ainsi qu'un certain nombre de délégués étrangers. Soulignons-en d'ores et déjà l'importance et l'originalité.

On sait le rôle qu'a tenu Cesare Zavattini dans la composition de quelques-uns des principaux films qui ont illustré l'école néo-réaliste. A l'occasion du Congrès de Parme, Zavattini a eu l'occasion à maintes reprises de préciser ses points de vue sur le néo-réalisme, dont il s'est fait en quelque sorte l'apôtre. Nous publions ici un choix de ses textes : on verra que la conception que Zavattini se fait du néo-réalisme est extrêmement personnelle.

Les textes en question sont : Une interview de Zavattini prise par Michele Gandin et parue dans la RIVISTA DEL CINEMA ITALIANO *de Décembre 1952 ; un article de Zavattini lui-même paru dans la revue* EMILIA, *numéro de Novembre 1953 ; la conférence prononcée par le scénariste au Congrès de Parme, le 4 décembre 1953. Nous désignons les trois textes par les lettres A), B) et C).*

Sans le moindre doute, notre première réaction et la plus superficielle à l'égard de la réalité quotidienne est l'ennui. Tant que nous ne réussissons pas à surmonter et à vaincre notre paresse intellectuelle et morale, la réalité nous paraît dépourvue de tout intérêt. Il ne faut donc pas s'étonner que le cinéma ait toujours ressenti tout naturellement et presque inévitablement la nécessité d'une « histoire » à insérer dans la réalité, afin de la rendre passionnante, spectaculaire. Il est évident qu'on pouvait ainsi s'évader sur-le-champ de la réalité comme si on ne pouvait rien faire dans l'intervention de l'imagination.

La caractéristique la plus importante du néo-réalisme, sa nouveauté essentielle, me semble donc être la découverte que la nécessité de l' « histoire » n'était qu'une manière inconsciente de déguiser une défaite humaine, et que l'imagination, de la façon dont elle s'exerçait, ne faisait que superposer des schèmes morts à des faits sociaux vivants.

En substance, nous nous sommes aperçus que la réalité était extrêmement riche : il fallait seulement savoir la regarder. Et que la tâche de l'artiste ne consistait pas à porter le spectateur à s'indigner et à s'émouvoir par des transpositions, mais à réfléchir (et, si l'on veut, à s'indigner même et à s'émouvoir) sur les choses qu'il fait et que les autres font, c'est-à-dire sur la réalité telle qu'elle est très précisément.

D'un manque de confiance inconscient et profond à l'égard de la réalité, d'une évasion illusoire et équivoque, on est passé à une confiance illimitée dans les choses, les faits, les hommes.

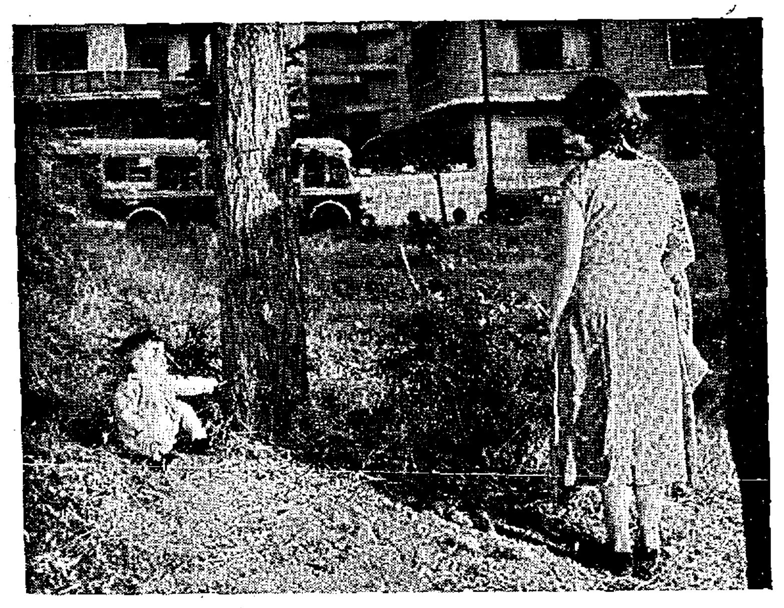
Cette prise de position exige naturellement la nécessité de creuser, de donner à la réalité cette puissance, cette faculté de communiquer, ces reflets que, jusqu'au néo-réalisme, on ne croyait pas qu'elle pourrait avoir. (A.)

Il a été souvent écrit que la guerre a été la clef de voûte du néo-réalisme. Ce fait énorme a bouleversé l'âme des hommes et, chacun à sa manière, les cinéastes ont essayé de transposer dans le cinéma cette émotion grandiose. Pour nous, Italiens, la guerre nous avait paru particulièrement monstrueuse, puisque nous ne voyions aucun raison d'y participer, nous avions même beaucoup de raisons de ne pas y participer. Mais il ne s'agissait pas d'une révolte limitée à cette guerre : c'était quelque chose de plus,

c'était la révélation absolue, je dirais presque éternelle, que la guerre offense toujours les besoins fondamentaux et les valeurs humaines qui nous sont tellement chères : et cette révélation était à mon avis le point de départ d'un vaste mouvement humain. On pourrait me dire que cette révélation n'a pas été un privilège de l'Italie. Je crois que oui. Dans ce que quantités de gens désignent comme les défauts de notre peuple, et qui sont au contraire ses vertus, — la carence sociale apparente, l'individualisme, etc... — nous pouvons trouver les raisons d'une vocation, c'est-à-dire la réaction pleine et passionnée contre l'injure suprême qu'est la guerre. Et ce n'était pas tellement l'homme historique qui réagissait, l'homme abstrait des livres situé dans une trajectoire sans fin de dates, qui sont les dates des guerres passées, présentes et futures, mais l'homme plus profond et secret. Vous pourriez objecter que l'homme historique et l'homme sans épithète cohabitent continuellement : admettons-le, mais ils cohabitent utilement quand, par le principe des vases communicants, ils tendent à se placer au même niveau, le premier avec sa conscience, et le second avec son besoin originel de vivre. Le besoin de vivre, quand il est riche et heureux peut mieux franchir ses limites que lorsqu'il s'étiole, car dans ce dernier cas, un peuple déchoit et ne peut plus apporter la moindre contribution à l'humanité. J'ose penser que d'autres peuples, même après la guerre, ont montré qu'ils continuaient à considérer l'homme en tant que matière historique, déterminée dans son mouvement, fatale même, et que c'est pourquoi ils ne nous ont pas donné un cinéma de libération, comme a commencé à le faire le cinéma italien ; c'est que pour eux, justement, tout *continuait,* alors que pour nous tout commençait ; pour eux, la guerre avait été une des guerres qui affligent notre planète, pour nous elle avait été la dernière des guerres. Quelles pouvaient être les conséquences de ces découvertes, de cet élan de pionniers, nouveau non parce que jamais connu auparavant, mais parce que jamais ressenti d'une manière aussi collective et tenace ? Les conséquences étaient que nous voyions s'ouvrir devant nous une étude sans fin de l'homme, une étude non abstraite, mais concrète, comme étaient concrets les hommes qui avaient provoqué et subi la guerre. C'était la nécessité de connaître, de voir comment ces événements terribles avaient pu avoir lieu, et le cinéma était le moyen le plus direct et le plus immédiat pour cette sorte d'enquête, meilleur que les autres moyens de culture ; le langage de ces derniers n'était pas prêt à exprimer nos réactions contre les mensonges des vieilles idées générales, dont nous nous étions trouvés vêtus au moment de la guerre et qui nous avaient empêchés de tenter la moindre révolte. (C.)



La Terra Trema de Luchino Visconti.



Amore in Città'. L'épisode « Storia di Caterina » mis en scène par Zavattini et Maselli.

Ce désir puissant du cinéma de voir et d'analyser, cette faim de réalité, est en quelque sorte un hommage concret aux autres, c'est-à-dire à tout ce qui existe. Et, entre autres choses, c'est ce qui distingue le néo-réalisme du cinéma américain. En effet, la position des Américains est aux antipodes de la nôtre : alors que nous sommes sollicités par la réalité qui nous touche, alors que nous voulons la connaître directement et à fond, les Américains continuent à se contenter d'une connaissance édulcorée, par le truchement de transpositions.

C'est pourquoi, si l'on peut parler, pour l'Amérique, d'une crise de sujets, cette crise est impossible chez nous. Il ne peut pas y avoir carence de thèmes pour nous, puisqu'il n'y a pas carence de réalités. Toute heure de la journée, tout lieu, toute personne, peuvent être racontés s'ils sont racontés de telle façon que l'on révèle et l'on mette en relief les éléments collectifs qui les façonnent continuellement.

C'est pourquoi on ne peut pas parler de crise de sujet (les faits) mais, le cas échéant, de crise de contenus (c'est-à-dire, l'interprétation de ces faits).

Cette différence essentielle a été fort bien soulignée par un producteur américain qui me disait : — Chez nous, la scène d'un avion qui passe est conçue de cette manière : Un avion passe... tir de mitrailleuses, ... l'avion tombe. Chez vous : Un avion passe... l'avion passe à nouveau... l'avion passe une troisième fois.

C'est parfaitement vrai. Mais c'est encore trop peu. Il ne suffit pas de faire passer l'avion trois fois, il faut le faire passer vingt fois. (A.)

Nous travaillons donc pour sortir des abstractions.

Dans un roman, les protagonistes étaient des *héros ;* le soulier du héros était un soulier spécial. Nous, au contraire, nous cherchons à trouver ce que nos personnages ont de commun : dans mon soulier, dans le sien, dans celui du riche, dans celui de l'ouvrier, nous retrouvons les mêmes éléments, le même labeur de l'homme.

Et venons-en au style. En d'autres mots, comment ferons-nous pour exprimer cinématographiquement cette réalité ? Je voudrais d'abord répéter, comme je l'ai souvent dit, qu'un contenu que l'on veut exprimer apporte toujours sa propre technique. Par ailleurs, il y a l'imagination, mais sous condition qu'elle s'exerce dans la réalité et non dans les limbes. Mais, que l'on me comprenne bien, je ne voudrais pas donner à croire que les *faits divers* soient pour moi les seuls faits qui comptent. J'ai essayé de fixer mon attention sur les faits divers, dans l'intention de les reconstituer de la manière la



Amore in Citta'. L'épisode « Gli Italiani si Voltano » mis en scène par Alberto Lattuada.

plus fidèle, en me servant de ce peu d'imagination qui peut venir de la connaissance parfaite du fait lui-même. Il serait évidemment plus cohérent que les caméras les surprennent au moment même où ils arrivent, — et c'est mon intention, quand on réalisera mon film sur l'Italie. Bien entendu, il ne faut jamais oublier que tout rapport avec la chose que l'on veut communiquer implique un *choix* et, par conséquent, l'acte créatif du *sujet* : mais ce sujet est composé en quelque sorte sur place, au lieu d'être une reconstitution successive. C'est là ce que j'appelle le *cinéma de rencontre.* Cette méthode de travail devrait aboutir, à mon avis, à deux résultats : d'abord, en ce qui concerne le point de vue éthique, les cinéastes *sortiraient,* chercheraient le contact direct avec la réalité ; par ailleurs, nous créerions une production qui apporterait la nouveauté d'une conscience collective. Car le nombre joue aussi: si nous faisons 100 films par an qui s'inspirent de ce critère, nous changeons les rapports de la production si nous n'en faisons que trois, nous subissons les rapports de la production tels qu'ils existent aujourd'hui. (B.)

La prise de conscience de la réalité qui caractérise le néo-réalisme a deux conséquences en ce qui concerne la construction strictement narrative :

1) alors que le cinéma d'autrefois racontait un fait d'où il en découlait un autre, puis un troisième, et ainsi de suite, chaque scène étant conçue et faite pour être aussitôt oubliée, aujourd'hui, quand nous imaginons une scène, nous ressentons le besoin de « rester » dans cette scène, car nous savons qu'elle porte en elle toutes les possibilités de se répercuter très longuement. Nous pouvons donc dire tranquillement : donnez-nous un fait quelconque et nous parviendrons à le transformer en spectacle. La force *centrifuge* qui constituait (aussi bien du point de vue technique que du point de vue moral) la caractéristique fondamentale du cinéma s'est transformée en force *centripète ;*

2) alors que le cinéma avait toujours raconté la vie dans ses faits les plus extérieurs, le néo-réalisme affirme aujourd'hui qu'il ne faut pas se contenter de l'allusion, mais tendre vers l'analyse. Ou plutôt vers une synthèse à l'intérieur de l'analyse.

Donnons un exemple : l'aventure de deux êtres qui cherchent un appartement. Alors qu'autrefois on l'aurait mis comme point de départ, en prenant en considération le simple prétexte extérieur qu'il comporte, pour passer aussitôt à autre chose, aujourd'hui on peut affirmer que le simple fait de chercher un appartement devait constituer tout le sujet d'un film, si, bien entendu, ce fait est scandé dans tous ses moments, avec tous les échos et les reflets qui en dérivent.

On comprend aisément que nous sommes encore loin de la véritable analyse ; on

peut parler d'analyse simplement par opposition aux synthèses grossières de la production courante. Pour le moment, nous ne connaissons qu'une « attitude » analytique, mais d'ores et déjà, cette attitude comporte un puissant *mouvement* vers les choses, un désir de compréhension, d'adhésion, de participation, et somme toute, de cohabitation. (A.)

Ce principe d'analyse se retrouve dans la considération du style, dans son sens plus étroit, et s'oppose à la *synthèse* bourgeoise. La synthèse bourgeoise permettait de rechercher *la nourriture la meilleure*, la partie choisie du filet : les cinéastes cueillaient les aspects les plus représentatifs d'une situation de bien-être et de privilège. Or, pour préciser critiquement la portée du néo-réalisme, il faut souligner la part qu'y prend toujours plus largement la culture italienne (et il ne pouvait en être autrement, étant donné la collaboration de plus en plus large des écrivains véritables à la création cinématographique.) Quant à cette collaboration — qui ne doit pas se borner à fournir des romans, mais doit contribuer à enrichir le langage cinématographique, riche d'autant de possibilités que le langage littéraire, — il est hors de doute qu'il fera faire de grands progrès au cinéma, pour peu que les écrivains s'y intéressent d'une manière moins « provisoire » que ce qu'ils font d'habitude. (B.)

De ce que j'ai dit, il ressort que le *néo-réalisme*, contrairement à ce que l'on avait fait jusqu'à la guerre, a compris que le cinéma devrait raconter de petits faits, sans y introduire la moindre imagination, en s'efforcant de les analyser en ce qu'ils ont d'humain, d'historique, de déterminant et de définitif.

Je crois assez fermement que le monde continue à aller mal parce qu'on ne connaît pas la réalité : et la tâche la plus authentique d'un homme d'aujourd'hui consiste à s'engager pour résoudre le mieux qu'il pourra le problème de la connaissance de la réalité. C'est pourquoi la nécessité la plus urgente de notre temps est l'*attention sociale*, mais cette attention doit être directe, comme je l'ai dit, et ne pas se manifester à travers des apologues plus ou moins réussis. Un affamé, un humilié, il faut le montrer avec son nom et son prénom, et ne pas raconter une histoire où il y a un affamé ou un humilié, car à ce moment tout change, tout est moins efficace, moins moral.

La vraie fonction de tous les arts a toujours été celle d'exprimer les nécessités de leur temps ; et c'est à cette fonction qu'il faut les ramener.

Or, aucun autre moyen d'expression n'a les possibilités qu'a le cinéma de faire connaître ces choses rapidement et au plus grand nombre de gens...

...Il était naturel que ceux qui avaient compris ces choses, bien qu'encore obligés pour toutes sortes de raisons (les unes valables, les autres non), de composer des récits « inventés » selon la tradition, chercheraient à introduire dans le récit quelques éléments de ce qu'ils avaient découvert.

C'est cela qu'a été effectivement le néo-réalisme en Italie, par le truchement de quelques hommes.

Paisà, Rome ville ouverte, Sciuscià, Voleurs de bicyclettes, La Terre tremble, sont des films qui contiennent des passages d'une signification totale et qui s'inspirent de la possibilité de tout raconter ; mais, dans un certain sens, ils comportent encore des transpositions, puisqu'ils racontent une histoire et n'appliquent pas simplement l'esprit documentaire. Dans certains films tels que *Umberto D*, le fait analytique est beaucoup plus évident : mais le cadre est toujours celui du récit habituel, et nous n'en sommes pas encore au vrai néo-réalisme.

Le néo-réalisme est aujourd'hui une armée prête à se mettre en marche. Les soldats sont prêts derrière Rossellini, Sica, Visconti. Il faudra qu'ils partent à l'assaut : c'est seulement alors que la bataille pourra être gagnée.

Mais ce qui importe, c'est que le mouvement ait commencé : ou l'on va jusqu'au bout, ou l'on manquera une grande occasion, car devant *le néo-réalisme* s'ouvrent des perspectives plus vastes que tout ce que l'on peut imaginer...

Transformer en spectacle les faits quotidiens de la vie n'est pas chose facile : on réclame une intensité de vision aussi bien chez celui qui fait le film que chez celui qui le voit. Il s'agit de donner à la vie de l'homme son importance historique de tous les instants. (A.)

En ce qui concerne les autres films récents auxquels j'ai collaboré, je puis dire, par exemple, que je ne tiens pas *Stazione Termini* pour un document important de ma carrière de néo-réaliste, car le fait de la co-production a réduit presque à néant l'inspiration primitive, qui portait sur l'examen d'un moment et d'un lieu très limités.

Parmi mes prochains films, *Italia mia* a un départ néo-réaliste dans le sens le plus précis : il part du besoin de connaître profondément mon pays et de ma confiance absolue dans les *rencontres* que je ferai. Des « aspects » du néo-réalisme figurent dans l'idée

centrale de mon « film-enquête » *Amore in Citta* (qui sort ces jours-ci) ; et j'en dirai autant de *Siamo donne*, au moins par le fait que l'on y retrouve un sens moral dans le besoin de communication qui inspire les vedettes qui se confessent au public. En présence de ces confessions, le spectateur devrait se libérer du complexe d'infériorité qu'il éprouve à l'égard du mythe de la vedette. (A.)

On a porté toutes sortes d'accusations contre le néo-réalisme. Voici les principales :

1) *Le néo-réalisme décrit uniquement la misère.*

Le néo-réalisme peut et doit étudier la misère aussi bien que la richesse ; nous avons commencé par la misère simplement parce qu'elle est une des réalités les plus vivantes de notre temps : je défie quiconque de me démontrer le contraire. Croire ou feindre de croire qu'après une demi-douzaine de films sur la pauvreté le thème ait été épuisé est une très grande erreur. Le thème de la pauvreté (les riches et les pauvres) est de ceux auxquels on peut consacrer toute une vie. Nous venons à peine de commencer. Et si les riches ont froncé les sourcils devant *Miracle à Milan*, qui n'est qu'une fable, ils verront mieux. Je me place moi-même parmi les riches : ce qu'il y a en nous de riche, ce n'est pas seulement la richesse en tant qu'argent (l'argent n'en est que l'aspect le plus fastueux et le plus apparent), mais toutes les formes d'injustice et de violence qui en découlent. Il existe une position « morale » de l'homme qu'on appelle riche.

2) *Le néo-réalisme n'offre pas des solutions, ne montre pas des routes nouvelles : les conclusions des films néo-réalistes sont absolument évasives.*

Je repousse cette accusation de toutes mes forces. Chaque moment d'un de nos films est une réponse continuelle à des interrogations. Quant aux solutions, ce n'est pas à l'artiste en tant que tel de les envisager : il lui suffit, et c'est déjà beaucoup, d'en faire sentir la nécessité et l'urgence.



Ingrid Bergman dans l'épisode de *Siamo Donne* dirigé par Roberto Rossellini.

3) *Les faits quelconques n'intéressent pas, ne constituent pas un spectacle.*

Quand ils éludent l'analyse du « fait quelconque », les cinéastes n'obéissent pas seulement aux desiderata plus ou moins exprimés des milieux capitalistes du cinéma et du public lui-même, mais ils succombent à une espèce de paresse, car l'analyse d'un fait est toujours plus difficile à effectuer que l'énumération à la queue leu leu d'un fait après l'autre. En d'autres mots, c'est le problème de l'approfondissement qu'éludent les cinéastes. (A.)

Le vrai cinéma néo-réaliste devient tout naturellement un cinéma moins cher que le cinéma actuel car son contenu peut être exprimé plus économiquement. La conséquence la plus importante est qu'il pourra se libérer ainsi du capitalisme. En fait, tous les arts cherchent à s'exprimer par le moyen le plus économique : plus un art est moral et moins il implique de frais. L'immortalité sociale du cinéma vient de son prix élevé. Le cinéma n'a pas encore trouvé sa morale, sa nécessité, sa qualité, car il coûte trop cher. (A.)

Nous avons l'illusion, — appelez-la ainsi, si vous voulez, — qu'avec nous commence quelque chose de tout à fait différent. En effet, l'homme qui souffre devant moi est absolument différent de l'homme qui souffrait il y a cent ans. Je dois concentrer toute mon attention sur l'homme d'aujourd'hui. Et le bagage historique que je porte en moi, et dont d'ailleurs je ne voudrais pas — et ne pourrais pas — me libérer brutalement, ne doit pas m'empêcher d'être tout à mon désir d'affranchir cet homme de sa souffrance en me servant des moyens dont je dispose. Cet homme (c'est une de mes quelques idées fixes) a un nom et un prénom, il fait partie de la société d'une façon qui nous concerne sans erreur possible : je sens sa fascination, il faut que je la ressente d'une manière si pressante, que je sois obligé de parler de lui, de lui et pas d'un personnage d'invention, car à ce moment-là l'imagination s'interposerait entre la réalité et moi...

...Il m'est souvent arrivé d'expliquer que je n'entends nullement interdire aux acteurs de jouer au cinéma : je dis que les acteurs doivent jouer au cinéma, mais qu'ils n'ont pas grand'chose à faire avec le néo-réalisme. Le cinéma néo-réalisme ne demande pas aux hommes auxquels il s'intéresse d'avoir des dons d'acteurs professionnels ; leurs aptitudes professionnelles tiennent à leur profession même d'hommes, dont il faut leur donner la conscience la plus approfondie. Mais il est évident que cette conscience ne pourra être créée ou renforcée qu'à travers la connaissance qu'on leur donnera d'eux-mêmes et des autres, connaissance qu'on ne saurait mieux atteindre que par le cinéma néo-réaliste. (C.)

Mais alors, me dira-t-on, comment et quand intervient l'imagination ? Il s'agit d'une imagination très particulière et d'une nouvelle méthode de l'utiliser.

Voici un exemple : une femme va chez son cordonnier acheter des souliers pour son fils. Ces souliers coûtent 7.000 lires. La femme cherche à les payer moins cher.

La scène dure dix minutes. Il faut que je fasse un film de deux heures. Comment ? J'analyse le fait dans tous ses éléments constitutifs, ce qui vient avant, ce qui viendra après, ce qui se passe entre temps.

La femme achète les souliers: que fait son fils pendant ce temps-là? Que se passe-t-il dans l'Inde, qui puisse avoir un rapport avec cette paire de chaussures ?

Les souliers coûtent 7.000 lires, comment sont-elles venues entre les mains de cette femme, quelle peine lui ont-elles coûté, que représentent-elles pour elle ?

Et le cordonnier qui marchande les chaussures, qui est-il ? Quel est le rapport qui se crée entre ces deux êtres ? Il a aussi deux fils qui mangent, qui bavardent. Voulez-vous entendre leur discours ? Les voilà.

Et ainsi de suite. Il s'agit d'aller au fond des choses, de montrer les relations entre les faits et le processus duquel naissent ces faits. Si l'on analyse de la sorte « l'achat d'une paire de chaussures », nous voyons devant nous un monde complexe et très vaste, riche de poids et de valeur, dans ses motifs pratiques, sociaux, économiques, psychologiques. Le banal disparaît, car il n'existe pas.

Je suis contre les personnages exceptionnels, les héros, j'ai toujours éprouvé une haine instinctive à leur égard. Je me sentais offensé par leur présence, exclu d'un monde en même temps que des millions d'autres êtres.

Nous sommes tous des personnages. Les héros créent des complexes d'infériorité chez les spectateurs. Le moment est venu de dire aux spectateurs que c'est eux les vrais protagonistes de la vie. Le résultat sera un rappel constant de la responsabilité et de la dignité de chaque être humain. Telle est l'ambition du néo-réalisme : fortifier tout le monde, donner à chacun la conscience qu'il est un homme. (A.)

Le terme néo-réalisme, dans son sens le plus large, implique même l'élimination de la collaboration technico-professionnelle, y compris celle du scénariste.

Les manuels, les grammaires, les syntaxes n'ont plus aucun sens, pas plus que n'en ont les termes premier-plan, contrechamps, etc...

Chacun de nous met en scénario à sa façon. Le néo-réalisme rompt tous les schèmes, repousse tous les dogmes. Il ne peut pas y avoir de premier plan ou de contrechamp *à priori.*

Le sujet, l'adaptation, la réalisation ne devraient pas être trois phases distinctes d'un même travail : ils le sont aujourd'hui, mais c'est une anomalie.

Le scénariste et l'adaptateur devraient disparaître : il faudra en arriver à l'auteur unique, le réalisateur, qui finira ainsi par n'avoir plus rien de commun avec le metteur en scène de théâtre.

Tout devient mobile, quelqu'un fait son film, tout est continuellement possible, tout est plein de ces possibilités infinies, non seulement pendant les prises de vues mais encore pendant le montage, le mixage, etc... (A.)

Depuis 1934 je travaille pour le cinéma italien, et je sais que j'ai contribué à détruire quelques-uns des schèmes habituels. Si je me place parmi les quelques-uns qui croient au néo-réalisme comme à l'un des appels les plus puissants que nous puissions adresser aux choses, ce n'est certes pas un défaut d'imagination, car, au contraire, je dois me retenir à deux mains pour ne pas me laisser entraîner par mon imagination. De l'imagination au sens traditionnel, j'en ai à revendre : mais le néo-réalisme exige de nous que notre imagination s'exerce *in loco*, sur *l'actuel*, car les faits ne révèlent leur force imaginative naturelle que lorsqu'ils sont étudiés et approfondis. Ce n'est qu'alors qu'ils deviennent spectacle car ils sont révélation.

Et je sais très bien que l'on peut faire des films merveilleux comme ceux de Charlie Chaplin, et que ce ne sont pas des ouvrages néo-réalistes. Je sais très bien qu'il y a des Américains, des Russes, des Français, et ainsi de suite, qui ont fait des chefs-d'œuvre qui honorent l'humanité : ils n'ont certainement pas gâché la pellicule. Et Dieu sait combien d'œuvres magistrales ils nous donneront encore, suivant leur génie, et avec des vedettes, tournant en studio, d'après des romans. Mais les hommes du cinéma italien, pour conserver et fouiller leur style et leur inspiration, après avoir entr'ouvert courageusement les portes de la réalité, doivent maintenant, je crois, les ouvrir toutes grandes. (B.)



Antonella Lualdi et Giuliano Montaldo dans *Cronache di poveri amanti*

NOTE SUR VISCONTI

par Philippe Demonsablon

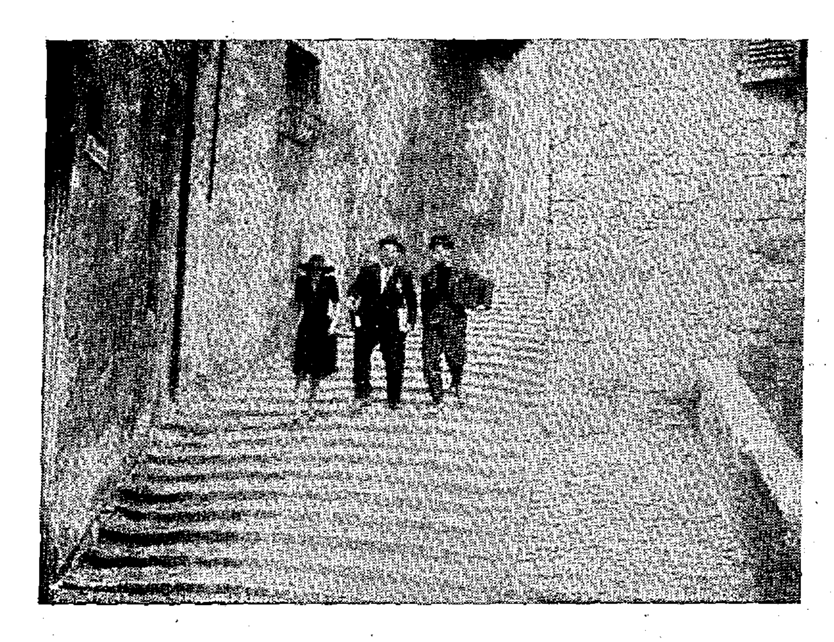
Luchino Visconti.

Le nom de Rossellini a pu susciter des controverses, de même ses intentions ont-elles longtemps soulevé des doutes. Son œuvre les justifiait : *Desiderio* ne laissait pas espérer *Europe 51* et, comme *Païsa*, *Stromboli* ne contenait pas seulement le meilleur — que ces contradictions à travers une ascension inégale dans le détail mais constante laissent voir après coup la marque d'un génie qui s'affirme, j'en veux bien convenir.

Peut-être les admirateurs de Rossellini prendront-ils ombrage de devoir partager cette admiration avec un tenant de Visconti : car il semblerait que l'accord dût se faire autour de celui-ci, mais il n'en est rien. Considéré par les uns comme un amateur surtout soucieux d'éblouir mais dédaigneux de son art, critiqué par d'autres qui lui refusent tout génie créateur et ne lui laissent le crédit que d'une imitation impuissante, pratiquement privé d'audience puisqu'*Ossessione* n'a pas été exploité commercialement et que *La Terra Trema,* mutilé par la distribution, a vu réduire de près de moitié sa version intégrale, Visconti reste en proie à des controverses qui, prenant pour objet une matière rare, traduisent au moins le choc éprouvé au contact de sa création.

Mais si *Ossessione* est un chef-d'œuvre et *La Terra Trema* une œuvre belle et difficile, il est permis de s'interroger sur leur auteur. Ces quelques notes n'ont d'autre ambition que tracer le plan d'une étude dont le développement serait à faire.

La leçon de Visconti semble d'abord être de mise en scène, mais les problèmes posés sont aussitôt résolus en termes de *nécessité.* La création authentique se signale à ce qu'elle invente en même temps l'expression et la *signification* ; l'intention demande une matière absolument nouvelle, même et surtout si elle ne *prétend pas modifier* l'apparence du monde qu'elle s'applique à interpréter. La dimension de l'œuvre ou sa durée n'y fait rien, les trois heures de *La Terra Trema,* ni les quelques minutes de *notes sur un fait divers.* Il ne s'agit pas d'une *construction* minutieuse accumulant des éléments analytiques : par un effort d'ascèse, Visconti recrée totalement la réalité sous des *apparences* intactes, lui modelant par l'intérieur un visage immanent, donnant un style à l'inorganique ; *refusant* tout effacement, d'ailleurs illusoire, devant l'apparence brute comme tout intimisme du quotidien, il lui faut obtenir une représentation



Ossessione de Luchino Visconti (1943)
(Clara Calamai, Juan De Landa, Massimo Girotti).



La Terra Trema de Luchino Visconti (1948).

objective qui soit aussi la *somme* inépuisable de ses significations possibles mais non exprimables. La conscience aiguë d'un au-delà des *apparences* se double de l'intuition qu'il ne peut être appréhendé qu'à travers elles, notion d'un certain réalisme qui ne soit pas appauvrissement mais moyen de connaissance. Dans cette synthèse révélatrice réalisant l'identification *existentielle du signe* aux *significations*, l'idée abstraite s'introduit dans l'image astreinte à un maximum d'efficacité concrète, autonome, *mais contenant* pourtant l'idée indicible.

Que l'œuvre de Visconti ait un aspect social, il ne faut pourtant pas l'enfermer dans cette intention. Elle montre d'abord une sorte d'emprise du milieu sur l'être, la fatalité d'un accablement, *soit-il* héréditaire, d'un étouffement de la conscience individuelle, soit-il provoqué par une condition misérable ; dans sa volonté de synthèse, elle ne pouvait séparer les personnages de leur entourage, de leur milieu — non pour les décrire par *là*, *mais bien* parce que leur drame se joue entre eux-mêmes et cette portion particulière de l'univers. S'il me fallait la caractériser *d'un seul* mot, je dirais que cette œuvre apporte un nouveau sens du tragique. Non asservis à des structures dramatiques, les personnages sont considérés par delà les contingences de leurs actes ; mais en même temps, à leur insu, l'en-dehors *leur est* refusé, l'aventure ne les appelle que pour tenter leur désespoir ou mettre en marche leur destin. Cette fatalité *interne* dispensée de préciser ses attaches, ces pouvoirs qui ne connaissent leurs limites qu'à vouloir s'exercer, bref cette *association* où l'homme ne mesure sa relation au monde que par l'écho souvent fatal de ses actes, ne sont-ils pas *les prémisses* d'un dialectique de la liberté ?

Visconti n'a pas voulu ne *retenir* que cet aspect du débat, ni maintenir celui-ci où Rossellini peu à peu l'a porté. Mais sa poétique, propre à saisir la réalité aux diverses profondeurs de ses diverses acceptions, justifie d'y éveiller de telles résonances — que *Bellissima*, puis *Senso* empêchent un jour de généraliser les jugements énoncés ici, les deux premières œuvres de Visconti n'en demeureront pas moins, multiformes, voulues dans leurs extrêmes ramifications, portées par une forme créatrice passionnée mais *surtout* de rigueur, lucide mais à l'opposé de l'observation glacée.

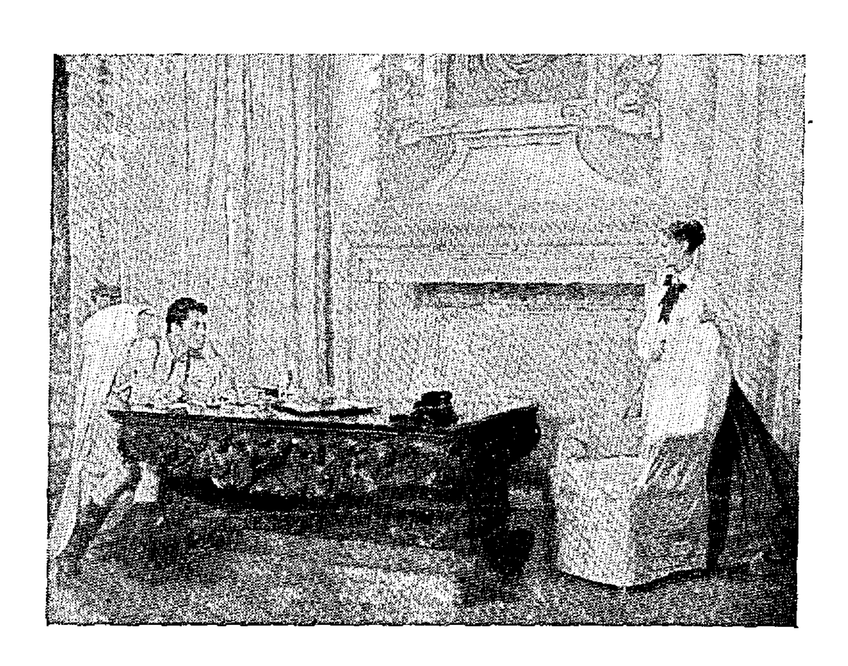
PHILIPPE DEMONSABLON



Anna Magnani dans *Bellissima* de Luchino Visconti (1952).



Anna Magnani dans l'épisode de *Siamo Donne* dirigé par Luchino Visconti (1953).



Farley Granger et Alida Valli dans *Senso* de Luchino Visconti (1954).



Voleurs de Bicyclettes, 1948. (Scénario de Zavattini, réalisation de De Sica.)

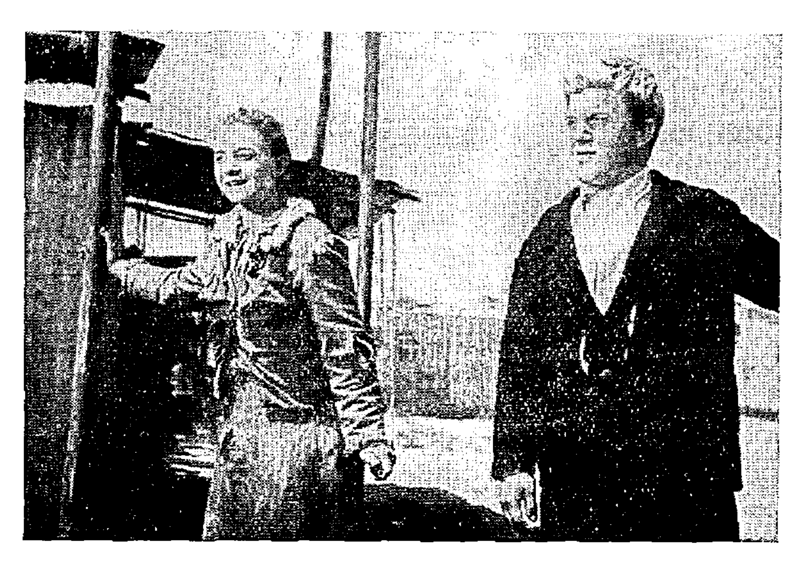
NOTE SUR DE SICA

par André Bazin

On est impérieusement conduit pour définir de Sica au principe même de son art qui est tendresse et amour. Ce qu'ont en tous cas de commun *Miracle à Milan*, *Voleurs de Bicyclettes* et *Umberto D.* en dépit des oppositions plus apparentes que réelles, qu'il est trop facile d'énumérer, c'est l'inépuisable amitié de l'auteur pour ses personnages. Il est significatif que dans *Miracle à Milan* aucun des clochards ne soit antipathique, pas même les orgueilleux et les traîtres. Le Judas de terrain vague qui vend les cabanes de ses camarades au vilain Mobbi, n'inspire nullement la colère au spectateur. Il nous amuse plutôt dans ses oripeaux de méchant de mélodrame qu'il porte avec une gêne maladroite : c'est un « bon traître » et d'ailleurs un traître inefficace. De même les nouveaux pauvres qui gardent jusque dans leur déchéance la morgue des beaux quartiers ne sont qu'une variété particulière de cette faune *humaine, ils ne sont* point rejetés pour autant de la communauté des vagabonds, même s'il leur font payer une *lire le coucher* du soleil. Et ne faut-il pas aimer plus encore le coucher du soleil pour avoir l'idée d'en faire payer le spectacle que pour accepter ce marché de dupe. On remarquera que dans *Voleurs de Bicyclettes* il n'y aucun personnage essentiel antipathique. Même pas le voleur. Quand enfin, Bruno met par chance la main sur lui, le public serait prêt moralement à le lyncher, comme la foule tout à l'heure manquera de le faire aux dépens de Bruno. Mais, c'est la trouvaille géniale de cette scène de nous contraindre à ravaler notre haine à peine formée, de nous forcer à renoncer à notre jugement comme Bruno à sa plainte. Les seuls personnages antipathiques de *Miracle à Milan* sont Mobbi et ses accolytes, mais c'est qu'au *fond* ils n'existent pas, qu'ils ne sont que des symboles conventionnels. Et encore dans la mesure même où de Sica nous les montre parfois d'un peu plus près c'est tout juste si nous ne sentons pas

naître à leur égard une curiosité attendrie. « Pauvres riches, dirions-nous, les voilà bien déçus ! »

Mais il est bien des façons d'aimer — jusque et y compris l'inquisition —. Les morales et les politiques de l'amour sont menacées des pires hérésies. A ce compte la haine est souvent plus sûre. L'amitié que de Sica dispense à ses créatures ne leur fait point courir ces risques, elle n'a rien de captateur et de menaçant, elle est une gentillesse courtoise et discrète, une générosité libérale et qui n'exige rien en échange. Il ne s'y mêle jamais de pitié, fut-ce pour le plus pauvre et le plus misérable car la pitié est une violence faite à la dignité de celui qui en est l'objet, une prise sur sa conscience. La tendresse de Sica est d'une qualité absolument particulière et qui résiste par là aux généralisations morales, religieuses ou politiques, plus encore qu'elle ne s'y prête. Les ambiguïtés de *Miracle à Milan*, de *Voleurs de Bicyclettes* et *Umberto D.* ont été abondamment sollicitées dans un sens chrétien ou communiste. Tant mieux car c'est le propre des vraies paraboles d'apporter à chacun son compte. Il ne me semble pas que de Sica et Zavattini cherchent à en dissuader quiconque. Je n'aurais pas l'outrecuidance de soutenir que la gentillesse de Sica vaut en soi mieux que la troisième vertu théologale ou que la conscience de classe, mais je vois pourtant à la modestie de son propos un avantage artistique certain. Il en assure à la fois l'authenticité et l'universalité. Il est moins affaire de morale que de tempérament personnel et ethnique. Une heureuse disposition naturelle développée dans un certain climat napolitain voilà pour l'authenticité, mais ces racines psychologiques précises trouvent à pénètrer plus profondément dans notre conscience que les idéologies partisanes. Paradoxalement et justement en raison de leur qualité singulière, de leur saveur inimitable, parce qu'elles ne sont point cataloguées dans l'herbier des moralistes et des politiciens, elles échappent à leur censure et la gentillesse napolitaine de Sica devient par la vertu du cinéma le plus vaste message d'amour que notre temps ait eu la bonne fortune d'écouter depuis Chaplin. A qui



Miracle à Milan, 1950. (Scénario de Zavattini, réalisation de De Sica.)

douterait de son importance il ne serait besoin que de montrer l'empressement de la critique partisane à l'entraîner dans ses camps, car quelle cause pourrait se passer de l'amour ? Et notre époque ne tolère plus l'amour libre. Mais chacun pouvant revendiquer avec autant de vraisemblance la propriété de celui-ci c'est autant d'amour authentique, d'amour frais qui pénètre dans les murs des citadelles idéologiques ou sociales. Rendons grâce à Zavattini et de Sica de l'ambiguïté de leurs positions et gardons-nous d'y voir une habileté intellectuelle au pays de don Camillo, le souci négatif de donner à chacun des gages pour obtenir tous les visas de censure, elle est au contraire une volonté positive de poésie, une ruse d'amoureux qui s'exprime dans les métaphores de son temps mais qui les choisit telles qu'elles ouvrent tous les cœurs. Si l'on s'est perdu dans l'exégèse politique de *Miracle à Milan* c'est que les allégories sociales certaines de Zavattini ne sont point la dernière instance de son symbolisme, ses symboles ne sont eux-mêmes que l'allégorie de l'amour. Les psychanalystes nous disent que nos rêves sont tout le contraire d'un libre jaillissement d'image. S'ils traduisent quelque désir fondamental c'est nécessairement, pour franchir le « sur moi » en prenant les formes que leur imposent un double symbolisme : général et individuel. Mais cette censure n'est pas négative. Sans elle, sans la résistance qu'elle oppose à l'imagination, le rêve n'existerait pas. Ne peut-on considérer *Miracle à Milan* comme la traduction, au niveau d'un onirisme social et à travers un symbolisme historique contemporain, du bon cœur de Vittorio de Sica. Ainsi s'expliquerait peut-être ce que peut avoir de décousu et apparemment inorganique ce film étrange et dont on comprend mal les solutions de continuité dramatique, l'indifférence à la logique du récit.

★

J'ai parlé d'amour, j'aurais aussi bien pu dire de poésie ? Les deux mots chez de Sica sont synonymes ou du moins complémentaires. La poésie n'est que la forme active, créatrice de l'amour, sa projection sur l'univers. Si tarée, ravagée par le désordre social que soit l'enfance de *Sciuscia* elle a encore le pouvoir de transformer en rêve sa misère. Le pouvoir miraculeux de Toto que lui a transmis sa grand'mère adoptive, c'est d'avoir gardé de l'enfance une inépuisable capacité de défense *poétique*. Le gag de *Miracle à Milan* que je trouve le plus significatif est peut-être celui où l'on voit Emma Grammatica se précipiter vers le lait qui a débordé. Tout autre gronderait Toto pour son manque d'initiative, épongerait le lait, mais la précipitation de la bonne vieille n'a d'autre but que de donner à Toto la joie de transformer la petite catastrophe en un jouet merveilleux, un ruisseau dans un paysage à son échelle. Il n'est pas jusqu'à la table de multiplication, autre terreur intime de l'enfance dont la bonne vieille n'ai su faire un rêve. Toto urbaniste baptise les rues et les places 4 fois 4 font 16, 9 fois 9 font 81, parce que ces froids symboles mathématiques sont plus beaux pour lui que des noms mythologiques. Ici encore la comparaison avec Charlot s'impose, lui aussi doit à l'esprit d'enfance une extraordinaire capacité de transformer le monde pour un meilleur usage. Quand la réalité lui résiste et qu'il ne la peut matériellement changer, il en dévie le sens. Ainsi dans *La Ruée vers l'Or*, des petits pains dansant ou des godillots pot-au-feu. Mais pour Charlot toujours sur la défensive ce pouvoir de transmutation est réservé à son usage, et tout au plus au seul bénéfice de la femme qu'il aime. Chez Toto au

contraire il rayonne vers autrui. Toto ne songe pas un instant à l'usage qu'il pourrait faire personnellement de la colombe, sa joie s'identifie à celle qu'il répand. Quand il ne peut rien pour son prochain, il lui reste de se transformer à son image, boiteux pour le pied-bot, petit pour le nain, aveugle pour le borgne. La colombe n'est que le pouvoir superfétatoire de réaliser matériellement la poésie car la plupart des hommes ont besoin de complément à leur imagination, mais Toto personnellement n'en a que faire sinon pour le bien d'autrui.

Zavattini m'a dit : je suis comme un peintre devant un champ et qui se demande par quel brin d'herbe commencer. De Sica est le metteur idéal de cette profession de foi. Il y a l'art de peindre les champs comme des rectangles de couleur. C'est aussi celui des dramaturges qui divisent le temps de la vie en épisodes lesquels sont à l'instant vécu ce que le brin d'herbe est au champ. Pour peindre chaque brin d'herbe il faut être le douanier Rousseau. Au cinéma il faut avoir pour la création l'amour de De Sica.

André Bazin.

(Extrait de « Vittorio De Sica », d'André Bazin — *Piccola Biblioteca del Cinema*, Edition Guando.)



Umberto D, 1951. (Scénario de Zavattini, réalisation de De Sica.)

PETIT JOURNAL INTIME DU CINEMA

par J. D.-V.

Sur la demande de nombreux lecteurs nous avions institué une rubrique intitulée « Nouvelles du Cinéma ». Depuis quelques mois nous l'avions supprimée. Nous avions constaté en effet que, sous la forme que nous lui avions donnée, elle était de peu d'intérêt et dépourvue de toute efficacité. Notre parution mensuelle et les délais que nous demande notre imprimerie (la majorité de nos textes sont « envoyés » trois semaines avant parution) rendaient périmée voire inexacte une bonne partie des nouvelles publiées. Cependant de nombreux lecteurs nous ont à nouveau signalé leur regret de cette disparition et nous-mêmes nous rendions bien compte de la lacune qu'elle constituait. Nous tentons donc à nouveau l'expérience sous une forme nouvelle, en tenant au jour le jour le compte des événements concernant le cinéma qui nous paraissent dignes d'attention et, certains, de commentaires, si brefs soient-ils. Leur suite, replacée ainsi dans un contexte temporel, y gagnera peut-être une cohérence ou du moins une valeur — toute relative — de récit, qui, nous l'espérons, en facilitera la lecture et lui donnera quelque intérêt. Nous pensons aussi qu'il serait bon que le choix de ces nouvelles et leur commentaire soit propre à leur rédacteur et que celui-ci varie avec les numéros. En « essuyant les plâtres » de cette nouvelle formule, je ne prétends qu'en indiquer l'orientation et toutes les suggestions des lecteurs seront les bienvenues. A eux de dire si le titre choisi « Petit journal intime du Cinéma » *leur paraît modeste ou prétentieux. Ils verront dans ce premier essai que la vie même des* Cahiers du Cinéma *et les réactions provoquées par certains de ses articles jouent un rôle incontestable. A eux encore de dire s'il leur paraît déplacé ou non de tenir un peu notre journal en même temps que celui de leur muse favorite.* J. D.-V.

26 *Janvier.* — Le froid polaire qui a sévi sur Paris fin janvier, début février a très défavorablement influencé les recettes des salles durant plus de deux semaines... et du même coup la vente des esquimaux. Nul n'est prophète en son pays. Les films qui ont commencé leur carrière à cette époque — *Destinées, L'Etrange Désir de M. Bard, Histoire de Trois Amours, Les Fruits Sauvages* — n'ont pas eu de chance.

28 *Janvier.* — Au déjeuner inter-professionnel mensuel il y a déjà des réactions assez vives sur l'article de François Truffaut « Une certaine tendance du cinéma français » paru seulement depuis deux jours dans notre numéro de Janvier. Denis Marion est contre, Claude Mauriac pour... etc.

3 *Février.* — La commission de contrôle des films interdit à une large majorité un court-métrage de Jean-Claude Huysman et Jacques Audiberti intitulé *Par le trou de la palette.* La raison invoquée — appel à la lubricité du spectateur (*sic*) — me paraît de pure fantaisie. Certes l'œuvre incriminée n'est pas un chef-d'œuvre et le ton souvent vulgaire du commentaire s'aggrave de l'accent grasseyant avec lequel le dit Pierre Dac. Mais il s'agit de savoir si oui ou non l'ordre public est troublé et les bonnes mœurs en danger. Le prétendre n'échappe pas à un certain ridicule. Il semble plutôt que l'on reproche à ce film d'avoir le même producteur que *La Neige était sale* qui tourmenta beaucoup la commission l'année dernière. Semblable souci ne devait jouer aucun rôle dans les décisions de cette assemblée.

4, 5 *et* 6 *Février.* — Journées d'études organisées par la C. C. T. V. au siège de la société des Auteurs avec la participation de toutes les Sociétés d'Auteurs. Problèmes examinés : La co-production, la censure, les rapports cinéma-télévision. (Voir notre compte-rendu page 44).

7 *Février.* — On apprend la mort subite du producteur André Aron qui était l'actuel président de la Commission de Sélection des films au C. N. C. Il fut, entre autres, le producteur de *Drôle de Drame* (1937), *Route sans issue* (1947), *La Souricière* (1949), *La Belle Image* (1950).

11 *Février.* — Un journaliste zurichois ayant critiqué sévèrement *Les Miracles n'ont lieu qu'une fois*, s'est vu refuser ensuite l'accès de la salle qui l'avait présenté. Il a porté plainte, mais le Tribunal Fédéral l'a débouté. Il paraît que la solidarité et la puissance des exploitants est redoutable en Suisse. D'ailleurs j'ai parlé de la chose à un exploitant parisien : il était de l'avis de ses confrères. Personnellement j'aime beaucoup le film d'Yves Allégret, mais je reconnais à mon confrère Carl Seelig le droit d'en penser ce qu'il veut. Les Helvetes perdraient-ils le goût de la liberté ? Qu'ils aillent donc méditer un peu sur les mânes de Guillaume Tell et du bailli dont j'ai oublié le nom. Etant un peu Vaudois, je me sens autorisé à ce conseil (la devise du Canton de Vaud est : Liberté et Patrie). Qu'en pense le zurichois Nino Frank ?

12 *Février.* — « Le Groupe des Trente » a tenu une conférence de presse au Théâtre de Babylone. On se souvient sans doute de ce qu'est ce groupe : une réunion de producteurs, de réalisateurs, de techniciens et d'amis du court-métrage qui, sans renoncer en rien à la diversité de leurs goûts, de leurs opinions et de leur conviction, se sont assemblé pour défendre le court-métrage menacé. A la suite de son manifeste du 20 décembre, promesse formelle lui avait été faite par M. Flaud qu'il serait pris avant le 20 janvier un règlement d'application publique rendant obligatoire dans chaque programme de cinéma la projection d'un court-métrage français d'au moins trois cents mètres. Ces promesses n'ayant pas été tenues, « Le groupe des Trente » proteste. Nous sommes de cœur avec lui.

Inauguration du Festival de Sao Paulo dont on a beaucoup parlé comme devant être éblouissant et qui comme tous les autres débute dans les plâtras et les improvisations. La France présente *Julietta* de Marc Allegret, *L'Amour d'une Femme* de Jean Grémillon, *Le Guérisseur* d'Yves Ciampi et *Le Blé en Herbe* de Claude Autant-Lara. Parmi les autres : *Pane, amore et fantasia* de Luigi Comencini, *La Conquête de l'Everest, Hondo*, en trois dimensions, de John Farrov, *Comment épouser un Millionnaire* de Jean Negulesco, en cinémascope... etc. Dans la délégation française : Sophie Desmaret, Blanchette Brunoy, Eric von Stroheim, Abel Gance, Ivan Desny, Jean de Baroncelli, France Roche, Etchika Choureau, la ravissante Lise Bourdin, la non moins ravissante Marie-Claude Mauriac et son mari Claude... (d'ailleurs elles sont toutes ravissantes dans cette délégation)... et puis aussi l'ami Bazin qui a renoncé à emporter son crocodile familier... et pour diriger cette petite troupe turbulente Oncle Henri (Langlois) Dragon avec quelques-uns de ses trésors. Vive la France, le Brésil, la Cinémathèque et les jolies femmes.

13 *Février.* — Le *Figaro* ayant annoncé que Robert Bresson tournerait en juillet *La Princesse de Clèves*, Jean Delannoy répond dans le même journal qu'il a priorité, préparant lui-même depuis dix ans, avec Jean Cocteau, une *Princesse de Clèves*.

Dans *Combat* de ce matin un article de Jean Pelleautier révèle qu'à Sainte-Anne on ignore la nymphomanie. Or le prologue de *La Rage au Corps* où l'on voit un médecin expliquer la gravité de ce « problème social » est censé se passer à Sainte-Anne et la chose est identifiée par un plan du porche de l'Hôpital. Voilà un alibi de plus qui tombe. Cela a son importance dans la petite histoire de la tendance soi-disant sociale, style *Compagnes de la Nuit.* Il eut été plus élégant de ne pas déguiser *La Rage au Corps* en croisade... d'autant plus que le film n'est pas plus mal fait qu'un autre.

14 *Février.* — L'U. R. S. S. a accepté de participer au Festival de Cannes 1954, où elle s'abstint depuis 1951. Elle enverra trois longs métrages, deux courts métrages et une importante délégation de vedettes.

15 *Février.* — Dans *Le Figaro* de ce jour, Bresson répond à Delannoy. Citons : « Je ne sais pas ce qui vous pousse. Vous partez tout seul, du pied gauche et avec des armes fausses. Il n'y aura pas de guerre et je tournerai « mon film » cet été comme l'a annoncé *Le Figaro.* » Qui connaît Bresson conviendra qu'il doit être très fâché pour élever ainsi la voix.

17 *Février.* — La polémique Bresson-Delannoy continue. Ce dernier répond à son tour, toujours dans *Le Figaro.* « L'affaire, dit-il, relève du Conseil supérieur des auteurs de films et de la Direction générale du Cinéma. » On m'apprend en effet qu'il y a des « usages » entre producteurs pour ne pas toucher à une œuvre — même du domaine public — dont s'occupe un confrère. Mais, dix ans... n'y a-t-il pas prescription? L'affaire bien sûr se réglera très au-dessus de nos têtes, mais je ne puis m'empêcher de penser que Delannoy a réalisé dix films depuis 1945 et Bresson deux (dont un commencé en 1944). Bresson est vraiment le moins gênant des collègues pour les autres réalisateurs. Sa lutte solitaire et opiniâtre pour œuvrer dans la voie rigide qu'il s'est tracé devrait peser dans la balance.

18 Février. — Jean Renoir fait une conférence extrêmement intéressante et vivante au Cinéma Lux sur « L'Art Français aux Etats-Unis ». Il vient par ailleurs de terminer une pièce de théâtre intitulée *Orvet*.

19 Février. — Encore une réponse de Bresson à Delannoy. « *Je vais, je vous le répète, tourner mon film de* La Princesse de Clèves... » On pourra discuter de cette affaire dans tous les sens — et j'ai rencontré cet après-midi un réalisateur que j'estime qui était « pour » Delannoy — je ne vois pas ce que l'on peut logiquement objecter, en dépit de tous les « usages » ou de tous les arrangements, à ce que disait Bresson dans sa lettre du 15 février : « *Parce qu'une personne tient dans ses tiroirs l'adaptation d'une œuvre qui est dans le domaine public (l'annoncerait-elle chaque année, à la face du monde) elle ne peut prétendre empêcher pour toujours une autre personne de tirer un film de cette œuvre. Si cela était possible, toute la littérature serait bloquée*).

M. Eric Johnston, président de la Motion Picture Association of America a déclaré : « *Je me réjouis de ce que la Cour Suprême des U. S. A. ait, dans deux cas de plus (dont celui* La Ronde*), mis en échec la commission de censure du Cinéma... j'espère proche le jour où la Cour ira plus loin et éliminera toute censure a caractère politique des films.* » Un grand bravo à M. Johnston.

20 Février. — En annonçant le Festival de Cannes (25 mars-9 avril). La Cinématographie Française, parle de la sélection française et dit : « ...on parle comme favoris de *Touchez pas au Grisbi*, de *L'Affaire Maurizius*, et du *Grand Jeu* ». Curieux, étant donné qu'à la date de parution de ce journal (20 février) la commission de sélection n'avait encore vu aucun de ces films.

23 Février. — Dans Le Figaro Littéraire du 20 février, sous le titre « Aurenche et Bost ou le masque soulevé », Claude Mauriac approuve le fameux article de Truffaut. Il dit par exemple. « *A un certain ton moralisateur près, que nous ne partageons pas entièrement (on est de tendance puritaine aux* Cahiers du Cinéma, *et un recours de plus en plus fréquent à une illustration qui se veut légère camoufle cette tendance sans rien y changer), à l'exception dis-je de ce côté prédicant, force nous est de faire nôtres les conclusions de M. Truffaut.* » Truffaut décidera lui-même s'il est prédicant ou non (l'extrême jeunesse l'est toujours un peu) mais moi qui choisit les illustrations de ces *Cahiers* et suis censé, avec Bazin, veiller à leur tendance, j'apprends que je suis à la fois grivois et puritain. Ce n'est pas « de jeu », mon cher Claude tu me connais trop bien. D'ailleurs entre deux photos de jolies filles, je choisirai toujours la moins vêtue : goût du soleil, héritage de mon bon maître J. G. Auriol, vice de conformation... etc. Mais tu dis : « qui se veut légère ». Dois-je comprendre que cette illustration ne l'est pas réellement ? Je vais faire un effort.

25 Février. — Au déjeuner de la D. I. P., le désormais fameux article sur Aurenche et Bost est de nouveau sur la sellette. Il y a là le directeur général du cinéma Jacques Flaud, Charles Spaak, Georges Cravenne, Jacqueline Audry, Pierre Laroche, Kast, Astruc... etc... et la discussion va bon train. Ni Bazin, ni moi, qui avons pourtant beaucoup réfléchi avant de publier cette étude, aurions jamais cru que le « boum » serait aussi sonore. Une abondante correspondance également arrive aux *Cahiers*. Dans l'ensemble elle est indignée. Il serait trop long de répondre ici. Je signalerai pourtant à M. Jacques Hebenstreit que le *Carosse d'Or* n'est pas un film de commande et que Renoir lui-même nous a dit qu'il en était enchanté et qu'il y pensait depuis très longtemps. Il y a aussi une lettre signée de façon quasi-illisible (quelque chose comme Pierre Theff) qui mérite deux mots car elle est du genre injurieux. Il y est dit « *Il faudra bien un jour évoquer des histoires de gros sous* » ; et ceci à propos des *Cahiers* accusés par ailleurs d'être « *répandus aux frais de X* ». Mystère ? Or il n'y en a pas. *Les Cahiers* ne sont financés par personne et vivent (mal) uniquement de ce qu'ils rapportent (peu). Cela est facile à vérifier. Nos « livres », comme on dit, sont à la disposition de notre aimable correspondant. En somme nous sommes accusés d'être réactionnaires et calotins. Je n'aurais jamais pensé à cela quand je me promenais en *1952 dans les rues* de Moscou. Le plus amusant c'est qu'il y a quelque temps après la publication d'article de Sadoul, Kast, Moussinac... etc... après notre Editorial sur l'affaire Aristarco, après mes « Feuillets soviétiques », après nos attaques contre la censure, nous avons reçu des lettres indignées de lecteurs prétendant que nous étions tous communistes et anti-cléricaux ! Le concept d'une revue « libre » semble échapper complètement à certains de nos lecteurs.

On annonce que Fritz Lang va réaliser un « remake » de *La Bête Humaine* de Jean Renoir, avec Gloria Grahame dans le rôle de Simone Simon, Glenn Ford dans celui de Jean Gabin et Broderick Crawford dans celui de Fernand Ledoux.

26 Février. — Louis Daquin va réaliser à Vienne en Avril une nouvelle version de *Bel Ami* de Maupassant. Adaptation et dialogues de Wladimir Pozner et Roger Vaillant.

Howard Hughes, propriétaire d'une partie de la R. K. O vient d'annoncer qu'il rachetait à 6 dollars pièce toutes celles qu'on lui proposerait. D'où immédiatement une forte hausse sur les actions.

27 Février. — Truffaut rencontre André

Michel le réalisateur de *Trois Femmes* sur les Champs-Elysées.

— Que préparez-vous ?

— Un film que je tournerai en Laponie et dont je suis en train de chercher le titre.

— Quel genre de film est-ce ?

— Quelque chose entre Tristan et Yseult et *Laurel et Hardy chef d'îlôt...* plutôt tout de même du côté de Tristan Je vous préviendrai quand j'aurai trouvé un titre.

29 *Février.* — Myriam, la meilleure monteuse du cinéma français est morte. Rappellons qu'elle signa avec Pierre Braunberger la remarquable *Course de taureaux.*

1er *Mars.* — Le 31 Mars notre confrère Georges Sadoul sera jugé pour « injures et diffamation de l'armée », à cause d'un article paru dans *L'Humanité* du 14 Février 1953 sur le film *Crève-Cœur* réalisé à la gloire du bataillon français de Corée. Le Cabinet de M. Pleven et de M. de Chevigné qui est à l'origine de la plainte a fait citer 22 témoins dont un lieutenant-colonel, deux mutilés et une infirmière. Nous en reparlerons. Disons simplement pour l'instant qu'il existe théoriquement une certaine « liberté d'expression » dans la IVe République et qu'elle postule entre autres le droit de dire que la réalisation d'un film sur le bataillon de Corée est une manière de provocation et n'ajoutera rien à la gloire de l'armée française.

Je m'aperçois tout d'un coup, avec quelque retard, qu'Orson Welles est en train de tourner en Espagne un film intitulé *Mister Arkadin.* Chaque fois que Welles tourne, c'est un événement pour beaucoup... mais aucun son de trompe, n'a annoncé le fait. Il s'agit de l'histoire d'un aventurier racontée par plusieurs épisodes dans des villes différentes. Welles joue lui-même Arkadin, entouré de Marlène Dietrich, Michael Readgrave, Alida Valli, Akim Tamirov et Peter Van Eyck.

3 *Mars.* — Voici quelques nouvelles du Cinéma soviétique. La première co-production soviéto-albanaise *Skanderberg* vient de sortir à Moscou. Son réalisateur Serge Ioutkevitch m'avait parlé de ce film quand je l'avais rencontré en 1952 à Moscou. Il venait d'en tourner les extérieurs en Albanie sur les lieux même où vécut Skanderberg, héros de la libération Albanaise au xve siècle. Les studios « Mosfilm » ont entrepris la réalisation de : *Des hommes sévères* (Réalisateur : A. Stolper), *L'Epreuve de la fidélité* (I. Pyriev), *Les Vieux amis* (une comédie. Réalisateur : Kalatozov), *L'Ecole du Courage* (V. Bassov), *L'Examen de maturité* (T. Loukachevitch), *Les Joyeuses Etoiles* (V. Stroïva).

5 *Mars.* — Orson Welles tourne maintenant *Mister Arkadin* sur la côte d'azur... le film d'ailleurs s'intitule maintenant *The Last Witness.*

8 *Mars.* — Rossellini a terminé *Jeanne au bûcher* d'après Claudel, avec Ingrid Bergman qui viendra en juin interpréter la pièce à l'Opéra de Paris, dans une mise en scène de son illustre mari.

9 *Mars.*— Une centaine de manifestants appartenant à l'Action catholique et à l'Association des familles catholiques de Caen ont demandé à M. Guillou, maire de cette ville que soit interdite la projection du *Blé en herbe.*

10 *Mars.* — Faisant suite à la demande des Associations familliales de Nice, le préfet des Alpes-Maritimes à recommandé aux municipalités du département de ne pas laisser projeter les films *La Rage au Corps*, *Avant le déluge* et *Au diable la vertu.* Le maire de Nice a aussitôt interdit les films par arrêté.

11 *Mars.*— M. René Monti, député U. R. A. S. de la Seine a demandé à interpeller : d'une part le secrétaire d'État chargé de l'information qui a cru devoir interdire l'exportation d'*Avant le déluge*, d'autre part le ministère de l'Intérieur sur les conditions dans lesquelles un préfet a pu prendre un arrêté d'interdiction avant même toute projection publique dans son département.

13 *Mars.* — La commission de sélection du C. N. C. a choisi pour représenter la France au Festival de Cannes : *Le Grand Jeu* (coproduction franco-italienne, réalisateur germano-américain Robert Siodmack, principale interprète italienne : Gina Lollobrigida) ; *Avant le déluge* (coproduction franco-italienne, deux interprètes italiennes doublées en français : Isa Miranda et Delia Scala), *Sang et lumières* (coproduction franco-espagnole, principale interprète féminine américaine doublée Zsa Zsa Gabor, nombreux interprètes espagnols doublés). Dans les courts métrages ne sont pas retenus le fascinant *Astrologie* de Jean Grémillon et l'admirable *François Mauriac* de Roger Leenhardt.

15 *Mars.* — Dans un journal corporatif on peut lire : « M. Bachaud recherche des mélodrames français ou doublés même datant de plus de quinze ans (jusqu'en 1935) à condition qu'ils soient inédits au Canada... »

J. D.-V.

LES TROIS JOURNEES

de la C.C.T.V.

Les 4, 5 et 6 Février, sur l'initiative de l'Association Française de la critique de Cinéma et de Télévision et de son président André Lang, les délégués officiels de huit Sociétés d'Auteur se sont réunies au siège de la « Dramatique » pour examiner les problèmes de la co-production, de la censure et des rapports Cinéma-Télévision. Primitivement ce débat avait été prévu avec la participation de toutes les associations représentant les différentes branches professionnelles et syndicales de la profession. Pour des raisons sur lesquelles il serait trop long de s'étendre et que nous ne pouvons ici que déplorer cette réunion « large » n'a pu s'effectuer. Cependant les trois motions adoptées à l'unanimité ont été soumises aux vingt-cinq groupements qui avaient été primitivement invités en leur proposant de les approuver ou d'indiquer leurs amendements. Signées le 27 Février les motions ont été remises au ministère de l'Industrie et du Commerce, au secrétariat à l'Information, à la direction générale du centre National du cinéma, aux Commissions parlementaires de l'Assemblée Nationale et du Conseil de la République puis rendues publiques par une conférence de presse en date du 2 Mars.

Nos liens sont ici trop étroits avec la C. C. T. V, dont deux de nos rédacteurs en chef sont respectivement trésorier et secrétaire général, pour que nous soyons à la fois juges et parties. Nous nous permettrons cependant de féliciter André Lang de son initiative et nous espérons en publiant ici : 1° un résumé — hélas trop bref ! — de chacun des débats et 2° le texte complet des motions votées, attirer l'attention de nos lecteurs et des Pouvoirs Publics sur trois problèmes, souvent mal connus, qui conditionnent l'existence actuelle du cinéma français aussi bien dans ses données économiques que dans ses perspectives artistiques.

JOURNEE D'ETUDE DU 4 FEVRIER 1954 :
LES CO-PRODUCTIONS

A la séance du 5 février 1954 assistaient : Louis Chavance, Pierre Laroche, Jean Dréville, Jean-Paul Le Chanois, André Berthomieu (pour *l'Association des Auteurs de Films*), Jean Rieux (pour *la Société des Auteurs, Editeurs et Compositeurs*), Francis Didelot, Etienne Gril (pour *la Société des Gens de Lettres*), Pierre Laroche, Claude Accursi (pour *le Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs de musique*), Albert Riera (pour *le Syndicat des Metteurs en scène de Radio et de Télévision*), André Lang, André Bazin, Pierre Laroche, Georges Sadoul et Jacques Doniol-Valcroze (pour *l'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision*).

La séance est présidée par Jean Delannoy qui donne la parole à Pierre Laroche pour la lecture de son rapport. Ce rapport insiste sur le fait que, jusqu'à présent, les co-productions ne satisfont personne, sauf dans certains cas les caissiers ; qu'elles donnent des œuvres hybrides, sans personnalité, sans nationalité, sans âme, et parlant l'effarant langage du doublage. Il condamne formellement la post-synchronisation et indique le système du jumelage comme seule solution possible au problème artistique des co-productions.

Après la lecture du rapport, le premier orateur inscrit, Roger Fernay, insiste sur le grave danger que les films réalisés en co-production font courir aux films de réalisation purement française et ce, par le mécanisme de la loi d'aide. Il envisage d'abord le cas des co-productions du type franco-italien où une législation est déjà en vigueur, et constate que les films faits dans ces conditions bénéficient d'avantages dans les deux pays. La loi italienne étant différente de la loi française (8 % pour les films courants et 18 % pour les films de grande classe — ce uniquement sur les recettes du système italien. En France 7 % sur les recettes françaises, 30 % sur les recettes à l'étranger), que peut-il se produire ? S'il n'y a pas de problème pour les films réalisés en France, il n'en est pas de même avec les films d'initiative italienne ; on en arrive au résultat paradoxal que des films italiens à grand spectacle conçus pour des marchés extérieurs, notamment américains, ne présentant pas la moindre caractéristique française et, en outre, ne faisant pas un sou en France, bénéficient, s'ils sont exploités en Amérique et font par exemple un milliard de recettes, de trois cents à quatre cents millions de la loi d'aide française. Puis l'orateur envisage le cas des pays avec lesquels il n'y a pas d'accord de réciprocité, il signale des projets de co-production avec l'Egypte, l'Argentine, le Brésil, etc..., et estime que le système du jumelage serait le moindre mal. Il cite également le cas des *Orgueilleux* comme un exemple sain : scénario français, réalisateur français, vedettes françaises : il est normal que ce film bénéficie des mêmes avantages que les films français. Par contre, il n'en est pas de même pour le dernier film de René Clément, *Monsieur Ripois*, réalisé, hors accord, avec l'Angleterre et qui, malgré la présence de deux comédiens français, a été enregistré en anglais et est destiné en fait au marché anglo-saxon. Doit-il donc bénéficier de la nationalité française et passer dans le quota français ?

Après l'intervention de Roger Fernay, la discussion s'engage. Jean Delannoy fait remarquer que, sous des noms français, les producteurs italiens s'installent en France, touchent les 18 % en Italie et, ici, bénéficient de la loi d'aide ; au point de vue artistique, la pensée française est de plus en plus éliminée au profit de la pensée italienne ; que même quand les producteurs français ne se font pas avancer leur part par les producteurs italiens, ils sont tentés par la perspective du marché américain qui les fera bénéficier de l'aide sur les recettes étrangères. Pierre Laroche indique que 40 % des maisons de production françaises sont des maisons italiennes déguisées, qu'en outre, les films faits en co-production avec l'Italie subissent la censure Vaticane et que les ouvrages mis à l'index ne peuvent être tournés. André Lang rappelle le système de surimpression sonore qui avait été expérimenté il y a cinq ou six ans, et qui constituerait peut-être un remède au danger du doublage. Jean-Paul Le Chanois précise que, dans son dernier film, *Le Village Magique*, il a, dans la version française, des scènes italiennes sous-titrées en français et que, dans la version italienne, ces scènes qui pourtant avaient été enregistrées directement en italien, ont été post-synchronisées sur, ce qui est plus grave, un texte souvent très différent.

Des interventions suivantes de Pierre Laroche, Jean Delannoy, Roger Fernay, Jean Néry, Etienne Gril, Jean-Paul Le Chanois, André Lang et Jacques Enoch, il ressort que, si le Ministre des Finances dégrevait de moitié le cinéma français, il n'y aurait plus de problème mais que, cette détaxation étant impossible à obtenir, les films devenant de plus en plus chers, et inamortissables en France seulement, la co-production demeure la seule solution, hélas ! au détriment de la qualité. Il faut donc aménager ce système qui est un mal nécessaire. Par ailleurs, Jean-Paul Le Chanois fait remarquer que le Crédit National n'a pas joué son rôle normal cette année, 380 millions seulement ayant été utilisés. Pourquoi la production française n'a-t-elle pas bénéficié des 620 millions restants ?

A 17 heures, la séance est interrompue pour permettre à Roger Fernay et Pierre Laroche de rédiger la motion finale ; à 17 h. 30, après quelques modifications de détail, celle-ci est approuvée à l'unanimité.

★

MOTION

Réunis le 4 février 1954 à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, 9, rue Ballu, sur l'initiative de l'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision,

Les délégués soussignés,

de l'Association des Auteurs de Films,
de l'Association des Auteurs de Télévision,
de l'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision,
de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques,
de la Société des Auteurs, Editeurs et Compositeurs de Musique,
de la Société des Gens de Lettres,
du Syndicat des Metteurs en scène de Radio et de Télévision,
du Syndicat National des Auteurs et Compositeurs de Musique,

Après avoir examiné le problème des co-productions cinématographiques internationales et ses incidences sur la production purement française,

Déclarent à l'unanimité ne pouvoir souscrire au principe même de ces co-productions pour les deux raisons principales suivantes :

1°) Le développement incessant des co-productions — même dans le cadre des accords de co-productions franco-italiennes qui peuvent être considérés comme les plus judicieusement réglementés — tend à provoquer d'une manière inéluctable la disparition progressive de la production spécifiquement nationale.

2°) Les impératifs économiques dont on tire argument pour conclure à la nécessité des co-productions ne peuvent être invoqués que par suite de l'insuffisance des mesures gouvernementales de soutien de la production nationale française.

En conséquence, les représentants des organismes ci-dessus :

a) Font appel aux Pouvoirs publics pour leur demander d'instaurer d'urgence des mesures de protection analogues à celles appliquées par certains gouvernements étrangers — notamment par le Gouvernement italien — mesures qui devraient consister principalement en une détaxation des spectacles cinématographiques composés de productions purements nationales ;

Signalent en particulier que c'est grâce à ces mesures que le cinéma italien connaît aujourd'hui une fortune grandissante alors que le cinéma français est en proie à un malaise financier qui risque d'entraîner sa perte à brève échéance ;

Concluent enfin que de semblables mesures, sans faire disparaître les co-productions, en supprimeraient néanmoins le danger principal, car elles permettraient à la production nationale de subsister parallèlement et de poursuivre son essor.

b) D'ores et déjà, et en attendant qu'une telle action puisse être menée, les représentants des organismes soussignés estiment indispensables :

1°) Que les co-productions revêtent exclusivement la forme d'association de capitaux ne pouvant entrainer aucune aliénation du caractère artistique national, qui est un élément indispensable de la qualité d'un film ;

2°) Que, dans ce but, le système de jumelage intégral (c'est-à-dire : un film purement français correspondant à un film purement étranger) soit pratiqué, comme étant le seul rationnel du point de vue artistique ;

3°) Qu'à défaut de jumelage total, on adopte au moins le principe de la double version, qui peut aussi, dans certains cas, satisfaire aux préoccupations précitées ;

4°) Qu'en tout état de cause, les acteurs enregistrent toujours dans la langue des dialogues originaux et que soit radicalement proscrit tout doublage ;

5°) Qu'en cas de jumelage, les avantages accordés par la France aux films d'initiative étrangère ne puissent jamais être supérieurs aux avantages accordés aux films d'initiative française par le pays co-producteur ;

5° *bis*) Que d'autre part, afin de garantir le travail des techniciens et des ouvriers des studios et des laboratoires français, les films réalisés en dehors de tout jumelage ne puissent bénéficier des avantages accordés aux films français que sous réserve d'un équilibre qualitatif annuel entre les productions des deux pays intéressés.

6°) Qu'en l'absence d'un accord bilatéral prévoyant le jumelage, ou de l'établissement d'une double version, les films réalisés en co-productions ne puissent bénéficier des avantages accordés aux films français *que s'il s'agit d'un film tourné par un réalisateur français, comportant un scénario, un découpage, des dialogues et une partition musicale d'auteurs français et enregistrés directement en langue française par des acteurs français.*

Cette motion a été approuvée et signée par : La Fédération Nationale du Spectacle, le Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique, la Fédération Française des Ciné-Clubs et la Fédération Centrale des Ciné-Clubs.

JOURNEE D'ETUDE DU 5 FEVRIER 1954 : LA CENSURE

A la séance du 4 février 1954 assistaient : Jean Delannoy, Jean Dréville, Pierre Laroche, Jean-Paul Le Chanois (pour *l'Association des Auteurs de films*), Paul Achard (pour *la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*), Jacques Enoch, René Sylviano, Jean Rieux (pour *la Société des Auteurs, Editeurs et Compositeurs*), Etienne Gril, Francis Didelot (pour *la Société des Gens de Lettres*), Roger Fernay, Maurice Hiléro (pour *le Syndicat national des Auteurs et des Compositeurs de musique*), Albert Riéra (pour *le Syndicat des Metteurs en scène de Radiodiffusion et de Télévision*), André Lang, Jean Néry, Pierre Laroche, Georges Sadoul et Jacques Doniol-Valcroze (pour *l'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision*).

La séance est présidée par Francis Didelot (président du Syndicat des Ecrivains) qui, après avoir lu un texte d'Emile Zola (*La République et la littérature*), stigmatisant la censure en République, donne la parole à André Lang qui va lire le rapport d'André Bazin. Ce rapport est constitué de quatre points précis :

1°) Présence à la Commission de Censure (arguments pour et contre cette présence. Pour : limiter les dégâts. Contre : cautionner par notre présence une institution que nous récusons).

2°) Censure (l'ordonnance du 3 juillet 1945 instituant la Commission de Contrôle et précisant son rôle — respect des bonnes mœurs et de l'ordre public — n'est pas respecté. La censure devient un organisme de contrôle gouvernemental, chaque ministère représenté défendant les préoccupations du moment de son ministre).

3°) Pré-censure (danger d'un système que l'on voudrait rendre obligatoire et qui l'est en fait, tendant à stériliser la production au stade du scénario).

4°) Cinés-Clubs (scandale de l'arrêté du 6 juillet 1948, instituant un visa pour les séances non commerciales).

Lecture est ensuite donnée d'un texte sur la liberté des théâtres et la censure, texte obligeamment communiqué par Jean Matthyssens, délégué général de la Société des Auteurs ; il en ressort que le décret du 2 février 1874, remettant en vigueur la censure, n'a jamais été aboli mais qu'en fait elle ne fonctionne plus depuis 1905.

Sur la demande d'André Bazin, Georges Sadoul rappelle que le « Théâtre libre » d'Antoine s'inspirait du même principe que les cinés-clubs. André Lang donne ensuite lecture de sa lettre de démission de la Commission de Contrôle adressée au Président Henri de Segogne, puis précise sa position : *a*) il est scandaleux que le réalisateur ne soit pas autorisé à défendre son œuvre devant la Commission de Contrôle ; *b*) scandaleux également qu'aucune mention ne figure *au générique indiquant qu'il y a eu coupure* ; l'œuvre est ainsi défigurée au détriment de la réputation de l'auteur.

La discussion s'engage alors sur le problème de la « présence ». Pierre Laroche estime qu'elle est intolérable. André Bazin pense que le danger est moindre en y demeurant, à condition toutefois d'établir une doctrine commune aux associations représentées. Georges Sadoul est du même avis. Sont évoquées au passage les questions de la « discrétion » sur les délibérations de la Commission et du règlement intérieur.

La discussion s'engage ensuite sur le problème du libre arbitre, c'est-à-dire de la liberté de vote des représentants de la profession à la Commission de Contrôle. Aux partisans du mandat impératif (toujours voter *pour* les films), André Bazin objecte que, d'un point de vue tactique, *la formule de l'abstention* peut permettre à la profession, en lui évitant d'apparaître aux yeux des fonctionnaires comme un bloc monolythique, d'obtenir dans certains cas des résultats efficaces. Il est admis par les présents que cette liberté pourrait être accordée à la limite aux représentants de la presse, mais pas à ceux de la profession qui ne peuvent, *en aucun cas, se poser en juges* de leurs confrères. En résumé, l'opinion commune est que, si présence il y a, il faut avant tout rappeler à la Commission que son domaine se borne exclusivement aux bonnes mœurs et à l'ordre public.

A propos de la pré-censure, André Bazin indique que si les arguments matériels militent en sa faveur, elle est inadmissible sur le plan artistique. Jean-Paul Le Chanois précise que la Commission d'agrément constitue une censure de plus, les financiers ayant leur mot à dire sur le sujet des films proposés à leur examen. Cette multiplication de contrôles explique la baisse des niveaux des scénarios et des films, qui n'est imputable ni aux scénaristes, ni aux réalisateurs.

A propos du scandale de l'arrêté du 6 juillet 1948, instituant un visa pour les séances non commerciales, André Bazin rappelle qu'il fut pris en pleine campagne électorale pour des motifs spécifiques à cette campagne, qu'en tout état de cause il est infâme, et qu'il faut prendre à ce sujet une position très stricte : des films archi-classiques ont été saisis ou interdits et toute l'activité culturelle et indispensable des Cinés-Clubs *peut à tout moment se trouver entravée* par ce procédé inqualifiable.

Avant d'en passer à la rédaction de la motion, Jean-Paul Le Chanois reprend son intervention de la veille au sujet du Crédit National, et explique que si 380 millions seulement sur un milliard ont été versés à la production, c'est parce que le *Crédit National, à son tour, joue le rôle d'une censure* supplémentaire, ce qui porte à quatre le nombre des contrôles dont souffre le cinéma : pré-censure, commission d'agrément, censure et Crédit National.

La séance est interrompue pour permettre à André Bazin, André Berthomieu, Jean-Paul Le Chanois et André Lang d'élaborer la motion finale qui, après quelques modifications de vocabulaire, est approuvée à l'unanimité.

★

MOTION

Réunis le 5 février 1954 à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, 9, rue Ballu, sur l'initiative de l'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision,

Les délégués soussignés,

de l'Association des Auteurs de Films,
de l'Association des Auteurs de Télévision,
de l'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision,
de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques,
de la Société des Auteurs, Editeurs et Compositeurs de Musique,
de la Société des Gens de Lettres,
du Syndicat des Metteurs en scène de Radio et de Télévision,
du Syndicat National des Auteurs et Compositeurs de Musique,

Ayant examiné le problème posé par l'existence d'une commission dite de contrôle des films,

Réaffirment solennellement et catégoriquement qu'ils condamnent toute censure, quelque forme qu'elle revête, quelque appellation qu'elle se donne.

Ils rappellent que la liberté d'expression dans tous les domaines de l'art et de la pensée est reconnue et garantie par la Constitution et la Loi.

Ils constatent au surplus que le fonctionnement de cette commission a fait naître à tous les échelons une cascade de censures préalables :

— pré-contrôle des scénarios,

— commission d'agrément,

— commission du Crédit National,

qui engendrent la timidité et la peur chez les producteurs et les distributeurs, et l'inhibition des auteurs.

Dans l'état actuel des choses, ils sont résolus à agir pour limiter au maximum les effets de ces censures.

Ils rappellent que l'ordonnance du 3 juillet 1945 ne vise que le maintien de l'ordre public et la sauvegarde des bonnes mœurs. Ils constatent que ces deux modalités sont aujourd'hui dépassées et que la Commission de Contrôle devient un instrument de censure gouvernementale.

Ils constatent, d'autre part, que les pressions matérielles tendent à rendre obligatoire la pré-censure qui devance en l'aggravant l'action finale de la Commission de Contrôle.

Ils demandent instamment que soit abrogé l'arrêté du 6 juillet 1948, instituant un visa pour les séances non commerciales qui frappe d'abord en fait les projections culturelles et empêche ainsi les films non agréés d'atteindre un public, si restreint soit-il.

En attendant la suppression effective de la censure, les soussignés déplorent que la France n'ait pas de politique culturelle à l'égard de la jeunesse, seul domaine où les restrictions à la liberté du commerce cinématographique puissent être envisagées.

Ils demandent enfin qu'à tout le moins aucune décision de censure relative à des films français ne puisse être prise sans que les auteurs ne soient entendus.

Cette motion a été approuvée et signée par : La Fédération Nationale du Spectacle, le Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique, la Fédération Française des Ciné-Clubs et la Fédération Centrale des Ciné-Clubs.

JOURNEE D'ETUDE DU 6 FEVRIER 1954 :

CINEMA ET TELEVISION

A la séance du 6 février assistaient : Louis Chavance, André Berthomieu, Pierre Laroche, Jean-Paul Le Chanois (pour *l'Association des Auteurs de Films*), Jacques Chabannes, Pierre Tchernia (pour *l'Association des Auteurs de T.V.*), Marc-Cab (pour *la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*), Jacques Enoch, René Sylviano (pour *la Société des Auteurs et Compositeurs*), Etienne Gril (pour *la Société des Gens de Lettres*), Pierre Laroche, Charles Spaak, Maurice Hiléro (pour *le Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs de musique*), René Wilmet, Maurice Cazeneuve, Albert Riera (pour *le Syndicat des Metteurs en scène de Radio et de T.V.*), Pierre Laroche, André Lang, Jean Thévenot et J. Doniol-Valcroze (pour *la C.C.T.V.*).

La séance est présidée par Charles Spaak qui donne la parole à Jean Thévenot pour *la lecture de son rapport.* Celui-ci examine les raisons de la crise hollywoodienne provoquée par la télévision et met en garde contre les leçons hâtives que l'on en pourrait tirer à propos de la situation en France. Il explique ensuite les règles qui régissent actuellement les rapports entre le Cinéma et la Télévision et estime que le cinéma aurait grand tort de s'en tenir à une attitude de défense et de limiter ses relations avec la télévision à une réglementation sur l'exploitation des films déjà existants. En effet, le cinéma n'a qu'à gagner à une coopération plus étroite avec la télévision qui :

1°) Représente un débouché considérable pour les techniciens du cinéma ;

2°) Peut lui fournir des instruments de travail qui n'ont guère été utilisés jusqu'ici ;

3°) Peut être le point de départ de co-productions Cinéma-Télévision intéressantes pour les deux parties ;

4°) Par le système des bandes-annonces, peut jouer un rôle de publicité efficace en substituant la programmation-propagande à la programmation-concurrence ;

5°) La télévision des salles devant remplacer un jour la télévision des salons, c'est-à-dire devenant distributrice de films, un système nouveau de distribution est à étudier, qui aboutira à une gigantesque industrie commune Cinéma-Télévision.

Il conclut qu'entre le cinéma et la télévision un mariage est inéluctable, dont on voudrait qu'il fut d'amour autant que de raison. Toutefois, il reste encore à la télévision à être dotée d'un statut assurant son indépendance et sa liberté.

Après lecture du rapport, Albert Riera prend la parole et préconise pour la Télévision un statut lui donnant des responsabilités et lui autorisant des apports privés, du type par exemple de la Régie autonome des Etablissements Renault. Après que Pierre Laroche eut indiqué que, depuis le 28 février, la Télévision marocaine fonctionne avec intervention de la publicité, et après qu'il ait été discuté des trois formes de statuts possibles (privé, d'Etat, régie), l'unanimité se fait sur l'urgence de faire dépendre le Cinéma, la Télévision et la Radio d'un seul ministère. André Lang propose la présidence du Conseil et Louis Chavance l'Education Nationale ou les Beaux-Arts, dont l'esprit est plus libéral et la formation plus artistique. L'accord se fait sur l'Education Nationale.

Louis Chavance donne lecture du paragraphe concernant la T.V. dans la motion votée par 35 pays au dernier congrès de la Fédération Internationale des Auteurs de Films, signalant le danger pour la T.V. de devenir le monopole de certaines organisations qui ont déjà une énorme réserve de films pour T.V. Maurice Cazeneuve intervient longuement et de façon très efficace pour expliquer la situation actuelle de la T.V. de plus en plus placée devant l'obligation d'augmenter la durée de ses programmes (demain, le spectateur demandera douze heures d'émission par jour). Souffrant d'un manque de sujets, et d'une absence de moyens, la T.V. a besoin de la collaboration du cinéma. Le problème de l'amortissement des films à la T.V. est ensuite évoqué (innovation américaine des programmes de T.V. payants), puis celui de la constitution d'un répertoire et celui des droits de reproduction.

La séance est interrompue pour permettre à Jean Thévenot, Maurice Cazeneuve et André Berthomieu, de mettre au point la motion finale qui est adoptée à l'unanimité, après discussion portant sur la façon d'énoncer le danger signalé par Louis Chavance quant à la protection du répertoire français. La formule suggérée par Maurice Hiléro est adoptée pour la rédaction définitive.

★

MOTION

Réunis le 6 février 1954 à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, 9, rue Ballu, sur l'initiative de l'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision,

Les délégués soussignés,

de l'Association des Auteurs de Films,
de l'Association des Auteurs de Télévision,
de l'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision,
de la Société des Auteurs, Editeurs et Compositeurs de Musique,
de la Société des Gens de Lettres,
du Syndicat des Metteurs en scène de Radio et de Télévision,
du Syndicat National des Auteurs et Compositeurs de Musique,

Constatent que les intérêts du Cinéma et de la Télévision qui, jusqu'ici, avaient pu paraître opposés, sont, en fait, communs et appelés à se confondre dans des structures nouvelles ;

Estiment qu'une action coordonnée du Cinéma et de la Télévision implique d'abord que le Cinéma français, restant industrie privée, et la Radiodiffusion-Télévision française, devenant régie autonome, soient rattachés à une seule administration : le Ministère de l'Education Nationale, qui leur semble l'autorité la mieux désignée en raison des intérêts culturels et artistiques dont elle a la charge ;

Décident de créer un Comité permanent de coordination Cinéma-Télévision chargé d'étudier les problèmes communs, artistiques, techniques et économiques, notamment :

— l'exploitation des films cinématographiques à la Télévision,

— l'élaboration des films à la Télévision,

— la diffusion des spectacles, cinématographiques et autres, par la Télévision,

et, d'une façon générale,

— les possibilités offertes par les techniques nouvelles.

Ce Comité a pour mission d'assumer, en liaison avec les Sociétés d'Auteurs, la défense du droit des auteurs sous toutes ses formes (notamment le droit d'exécution et de reproduction) ainsi que la défense du répertoire national et de la culture française.

Cette motion a été approuvée et signée par : La Fédération Nationale du Spectacle, le Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique, la Fédération Française des Cinés-Clubs et la Fédération Centrale des Cinés-Clubs.

MERCI MONSIEUR ZAVATTINI !

(Chronique de la F.F.C.C.)

Les Cinés-Clubs de Jeunes sont moins connus que les Cinés-Clubs d'adultes. Le plus ancien d'entre eux date de 1946. Une grande partie du public, s'il en connaît l'existence, voit dans leur *réunions* des séances peu différentes de celles que donnent les patronages. Ces notes voudraient situer dans le cadre d'un Ciné-Club de Jeunes un essai significatif pour tirer de l'ornière habituelle un public exclusivement composé d'adolescents.

Le Ciné-Club des Apprentis du Bâtiment et des Travaux Publics a 750 adhérents ayant de 15 à 20 ans. Ils sont apprentis ou jeunes ouvriers se destinant à être maçons, plombiers, carreleurs, couvreurs, menuisiers, serruriers, dessinateurs, etc... Un Conseil de jeunes délégués joue un rôle très important dans le choix des programmes, l'animation des séances, etc... Mais venons-en à la dernière séance où *Miracle à Milan* fut projeté.

Un mois avant la séance, les délégués écrivirent à Cesare Zavattini (1). En termes simples, non exempts de naïveté, ils demandaient au « père de Toto » les raisons qui l'incitèrent, lui et Vittorio de Sica, à réaliser *Miracle à Milan.*

Huit jours avant la séance, les délégués apprirent l'arrivée de M. Zavattini à Paris. La semaine qui s'écoula fut celle des grandes fièvres. Viendra-t-il ? Ne viendra-t-il pas ? Coups de téléphone, pneus, questionnnaire rédigé pour le cas où il viendrait, furent les points marquants de cette agitation.

Heureusement, le dimanche suivant, au cours de la projection, M. Zavattini accepta de venir. Laissant à un des deux vice-présidents (18 ans, menuisier) le soin de diriger la séance, le président partit avec l'autre vice-président (17 ans, apprenti métreur) le chercher en taxi à son hôtel.

M. Zavattini, accompagné de deux amis Italiens, dont l'acteur Orfeo Tamburi, arriva quelques instants plus tard, à temps pour entendre l'ovation qui accueillit la fin de la projection de *Miracle à Milan.* Avec bonne grâce et un grand sérieux, M. Zavattini a bien voulu répondre et donner ainsi des précisions sur *Miracle à Milan* qui ne sont pas sans intérêt.

— *Que pensez-vous des Cinés-Clubs et, en particulier, des Cinés-Clubs de Jeunes ?*

— Le public des jeunes a la plus grande influence. Il faudrait qu'il y ait dans chaque ville, au même titre qu'une bibliothèque, un ciné-club. C'est tout aussi important.

— *Etiez-vous présent lors du tournage de* Miracle à Milan ?

— J'assiste très rarement au tournage d'un film. Je fais surtout le scénario, mais j'assiste au montage avec le réalisateur. Je peux ainsi essayer de corriger le film comme on corrige les fautes d'orthographe d'un texte, dans la mesure où on peut corriger un film.

— *Comment avez-vous préparé le scénario de* Miracle à Milan ?

— J'ai écrit en 1940, à l'intention du grand comique italien Toto, un scénario intitulé : « Toto il buono ». Le film ne se fit pas. J'en ai tiré un livre en 1943. Puis, en 1948, après avoir réalisé *Le Voleur de Bicyclette* nous avons, de Sica et moi, cherché un sujet de film. Nous avons tiré un scénario de mon livre et c'est ainsi que se fit *Miracle à Milan.*

— *Les acteurs du film étaient-ils connus et comment ont-ils été choisis ?*

— Certains acteurs étaient connus, mais nous avons utilisé des acteurs non professionnels, en particulier deux anciens boxeurs célèbres. Ils sont dans le film deux des principaux auxiliaires de Toto. Eux aussi sont habituellement des gens très pauvres.

— *Le film a-t-il connu le succès en Italie ?*

— Les opinions étaient très partagées. Certains y ont vu une tendance de gauche, d'autres une tendance de droite, surtout pour la fin du film. Quand les

(1) M. Zavattini est Président de la Fédération Italienne des Cinés-Clubs.

pauvres s'envolent, certaines personnes les ont vus partir vers le Paradis, d'autres vers un certain pays de l'Orient... vous comprenez ? Nous aurions voulu finir d'une autre manière (mais nous avons craint les difficultés) : les pauvres partent mais redescendent sur terre. Ils voient : « Propriété privée, défense d'entrer. » Ils vont à un autre endroit et voient encore : « Propriété privée »... alors ils repartent dans le ciel vers un pays où « bonjour » veut surtout dire travail.

— *Est-ce que* Miracle à Milan *a été un film rentable ?*

— Je crois qu'ils n'ont pas perdu d'argent avec le film parce qu'il a eu beaucoup de succès à l'étranger.

— *Pourriez-vous définir plus particulièrement le personnage de Toto ?*

— Toto est surtout un personnage optimiste, très optimiste, trop peut-être. Cependant j'attire votre attention sur un épisode du film. La police attaque le camp et un des aides de Toto veut se battre avec un gros bâton. Toto le lui prend et lui en donne un plus petit. Puis il se ravise et lui redonne sa première arme. Vous voyez il est optimiste, mais il reste tout de même réaliste.

— *Que pensez-vous du principe des co-productions franco-italiennes ?*

— Ce ne devraient pas être uniquement des solutions économiques. Elles devraient être surtout le fruit d'une collaboration d'idées entre la France et l'Italie. Les deux pays ont ensemble de grandes possibilités artistiques et intellectuelles. Ils reflètent en même temps ce que l'on peut attendre de l'esprit européen. Il faut que des films soient faits ensemble car nous avons à résoudre des problèmes sociaux semblables ? Et nous sommes en mesure de rivaliser avec la production américaine, qui fait du cinéma pour le spectacle et non pas pour aborder les problèmes de notre temps.

En cela *Miracle à Milan* n'est qu'un essai qui ne peut avoir de suite. Il faut retourner au néo-réalisme qui reflète les problèmes sociaux actuels.

— *Que pensez-vous des films en relief et du Cinémascope en particulier ?*

— Je n'ai pas vu le Cinémascope, mais j'ai vu des petits films en relief avec des lunettes. C'est bon. Et je suis d'accord avec ces nouvelles techniques dans la mesure où on les emploie pour dire quelque chose. Sinon, elles seront inutiles et l'on fera encore du cinéma américain.

— *A votre avis est-il mieux de voir un film en version originale ou en version doublée ?*

— Il n'y a pas de question, il faut voir le film en version originale, avec au besoin de petits sous-titres. C'est le seul moyen de bien suivre la pensée de l'auteur du film. La version doublée trahit l'auteur.

— *Pourquoi travaillez-vous en ce moment avec Jacques Becker ?*

— J'ai connu Becker en Italie. Il m'a demandé de collaborer avec lui. Mais je n'ai pas fait de scénario. Becker est un grand metteur en scène. Il est très fin et a déjà beaucoup élaboré son scénario d'*Ali-Baba*. Nous ne faisons que discuter du sujet ensemble et je n'apporte qu'un concours modeste et rapide.

— Je voudrais cesser de répondre à vos questions un moment pour dire toute mon amitié et la profonde admiration que j'ai pour mon ami De Sica. Je veux l'associer à tout ce que vous avez dit de *Miracle à Milan*. C'est un très grand homme de cinéma.

Je veux aussi vous dire l'émotion que je ressens ce matin. Vous ne saviez pas que j'étais là et j'ai été très touché par vos applaudissements à la fin de la projection de *Miracle à Milan*. Ils m'ont procuré une grande joie.

— *Quels sont vos projets cinématographiques ?*

— Je voudrais pouvoir faire un film en France pendant un séjour de trois mois.

En ce moment, je prépare un scénario pour Blasetti : dix petites histoires dans le style des films *Heureuse Epoque* et *Notre Temps* qui sont aussi de Blasetti.

Je pense ensuite partir au Canada pour y préparer un film sur les Italiens qui émigrent.

MAURICE BOURGES

Secrétaire Général Adjoint
de la Fédération Française des Ciné-Clubs de Jeunes.

LES FILMS



Jennifer Jones et Charlton Heston dans une des scènes finales de *Ruby Gentry* de King Vidor.

LA CONJURATION

RUBY GENTRY (LA FURIE DU DESIR), film américain de KING VIDOR. *Scénario :* Silvia Richards, adapté par Arthur Fitz-Richard. *Images :* Russell Harlan. *Musique :* Heinz Roemheld. *Interprétation :* Jennifer Jones, Charlton Heston, Karl Malden, James Anderson, Bernard Philipps, Tom Tully, Josephine Hutchinson. *Production :* Joseph Bernhard-King Vidor, 20th Century Fox, 1952.

Le caractère excessif des sujets est une nécessité première pour King Vidor, un moteur initial. On a pu s'étonner de la démesure du scénario de *Beyond the forest* (*La Garce*), admirer celle de *The Fountainhead* (*Le Rebelle*) : cet étonnement, cette admiration ne pensaient pas s'adresser au réalisateur lui-même. Leur parenté pourtant dépassait celle d'un style : les deux thèmes se rejoignaient, d'une passion qui détruit *si* on ne la *laisse construire*, et avec *Ruby Gentry* King Vidor, cette fois producteur et metteur en scène, reprend le thème, l'amplifie, en fait le motif unique, *sans* vouloir s'arrêter à ce qu'il comporte de possibilités de déclamation dramatique : celles-ci

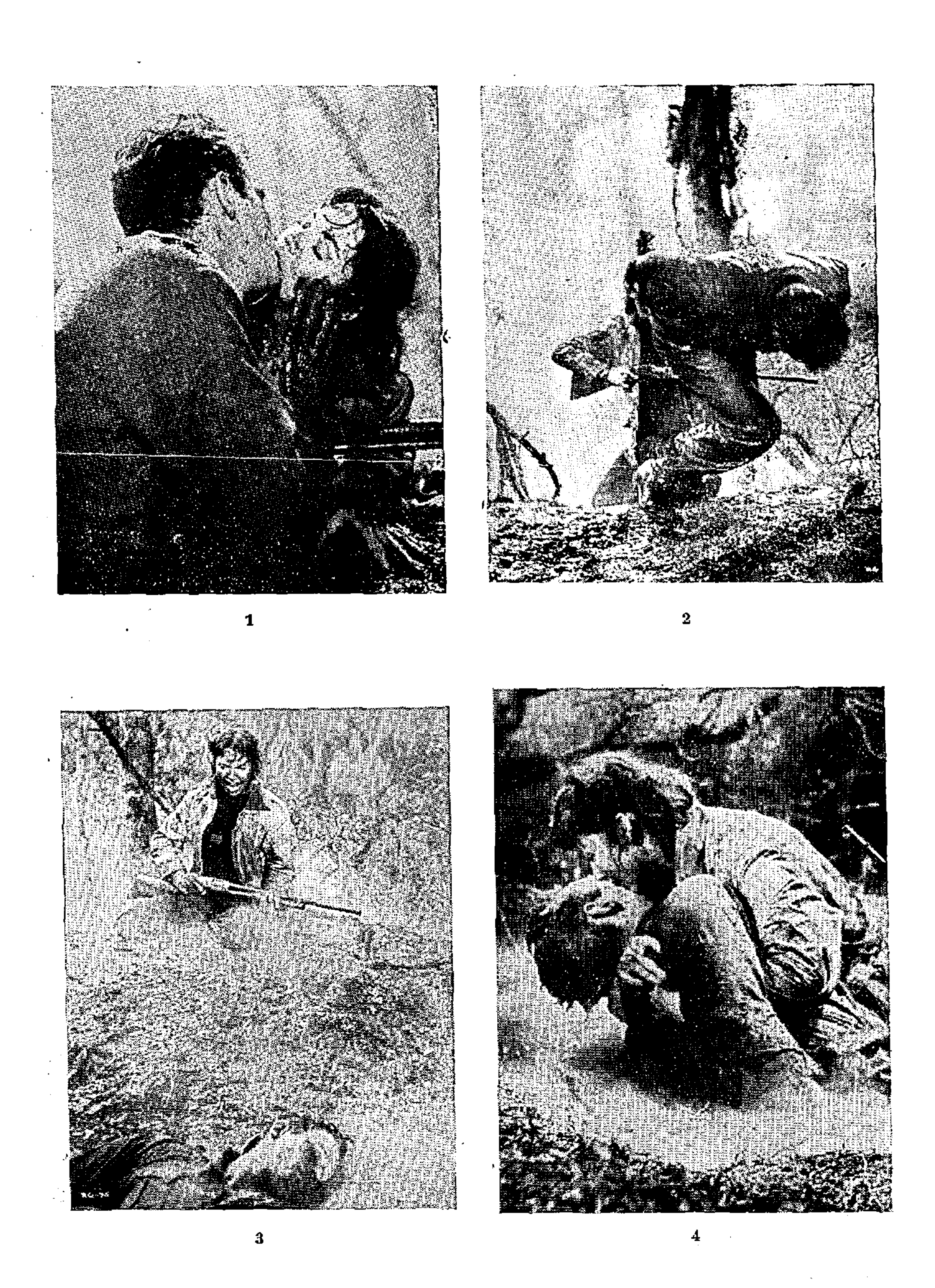
ne constituant que l'étincelle autour de quoi s'organise une véritable danse du paroxysme.

Ce n'est sans doute pas la première fois qu'un personnage accapare une œuvre au point d'absorber les autres et ne leur laisser d'existence qu'en fonction de soi-même : déjà Laura, Mrs Paradine y avaient vocation; mais elles ne différaient des personnages habituels que par l'ampleur, l'unicité peut-être, non par l'essence. Quoiqu'exceptionnelles, elles restaient soumises à un mode universel d'existence. Le personnage de Ruby, au contraire, est inséparable du mythe qui le transcende et où il s'incarne à nouveau. Ce serait peu d'en dire la sauvage splendeur amoureusement exaltée par un réalisateur attentif à suivre toutes les inflexions d'un corps, à le décrire par toutes les courbes dont il est susceptible, comme un visage par tous ses regards, ses sourires, ses crispations mêmes et ses grimaces — car une telle opération lui confère un caractère surnaturel. Son resplendissement physique, sa multiplicité surtout, indifférente à la beauté comme à la laideur, car elle les contient tous les deux, entourent Ruby d'une aura qui manifeste sa nature et rend possibles les associations les plus fantastiques : si Ruby se fait le foyer lumineux qui la dérobe à l'homme fasciné, si elle sursaute assez vite sous un baiser pour tuer un cerf qui s'enfuit, c'est qu'il lui suffit en effet d'apparaître, comme Lauren Bacall dans *The big sleep*, pour que se modifie le cours des choses. Qu'importe si les rapports secrets, sitôt entrevus, sont repris, signifiés ; il en faut poursuivre jusqu'à l'emphase le développement, l'emphase a le privilège de les exprimer, et s'efface à les exprimer. Aucune limitation dès lors ne peut être assignée à Ruby ; les éléments n'en sont que les prolongements et entrent dans les mêmes délires visuels : la mer où, plus sensuelle que jamais, une voiture la porte se faire éclabousser d'embruns, l'avant-monde du marais où se confondent la brume, l'eau, la boue, le feu et la mort.

Je ne crois pas que Jennifer Jones, qui trouve ici son meilleur rôle, soit une excellente actrice, de même que King Vidor n'est pas un grand directeur d'acteurs : on n'attendra pas de lui ces regards voulus au degré près, ces gestes au centimètre ; mais ses personnages existent précisément à travers des outrances qui ne peuvent être dirigées, leur richesse est liée à une certaine liberté du créateur aux acteurs en qui il ne désire que provoquer le déchaînement sans prétendre le contrôler.

Qu'un homme répète pendant vingt ans la même œuvre ne marque pas pour autant ses limites ; l'on se hâtera de m'opposer de Mille, mais n'est-ce pas aussi ce que font Hawks, Fritz Lang, King Vidor ? Un tel entêtement appelle plutôt la considération. Si dans un cas il marque l'absence de personnalité créatrice par l'attachement à des recettes éprouvées de *spectacle* (non nécessairement déplaisant, là n'est pas la question), dans l'autre son excès jusqu'à l'hyperbole traduit la persistance d'une vision personnelle préexistant à l'œuvre comme à tout moyen de réalisation, et qui veut peupler le monde d'objets à l'image de quelque obsession intime. On le voit bien à ce que cette œuvre sans cesse recommencée ne subit que peu l'influence des innovations techniques. Sans doute est-il aisé de déceler quelque différence de *Only Angels Have Wings* à *The Big Sky*, de *Fury* à *The Big heat* : elle est dans l'enrichissement d'une substance, dans une maîtrise toujours plus affirmée de la matière, dans la plus grande mobilisation des éléments de l'œuvre à la volonté d'expression : non dans l'objet qu'une telle volonté s'est proposé d'abord. La maturité du créateur augmente les pouvoirs signifiants de l'œuvre sous une apparence presque immuable, l'engage sur la voie du classicisme.

Le cas de King Vidor est à vrai dire intermédiaire : d'abord parce que s'il est exact de parler d'une vision dans son œuvre, le spectacle n'y est pas absolument indifférent ; ensuite et conséquemment parce que son enrichissement s'est accompli davantage dans le sens de l'expression et moins dans le sens de la substance. King Vidor se caractérise moins par une « Weltanschauung » que par une ivresse de visualisation avide de se satisfaire, King Vidor est d'abord un lyrique, comme Eisenstein et surtout comme de Santis. Sa vision n'est pas une intuition des rapports de l'homme au monde ou des êtres entre eux ; mais, puisant son aliment dans l'immédiat, elle l'assimile, le transpose dès qu'elle résonne à ses puissances latentes de visualisation. Son œuvre se fonde sur une exaltation permanente. On peut douter qu'un tel grossissement soit profitable : l'invi-



1 2

3 4

Jennifer Jones et Charlton Heston dans une des scènes finales de *Ruby Gentry* de King Vidor.

sible ne va-t-il pas s'y refuser, et le lyrisme se priver ainsi de prolongements métaphysiques *directs* ? Mais qu'il atteigne l'affirmation véhémente, et il plonge ses racines dans les puissances magiques de l'art qui devient *conjuration*, mise en demeure de l'invisible provoqué, sommé de se manifester ; alors surgissent une ménade en jambières noires dressée dans les rizières, une Mother Gin Sling parmi ses dragons de papier et ses cages à filles, une Ruby Gentry sinueuse, l'œil étincelant, la lèvre retroussée, prête à bondir et à mordre.

PHILIPPE DEMONSABLON

QUI NAQUIT A NEWGATE...

LA VIE DE O'HARU, FEMME GALANTE, film japonais de KENJI MIZOGUCHI. *Scénario :* Yoshitaka Yoda, d'après le roman de Saikaku Ibara : « Koshoku Ichidai Onna «. *Images :* Yoshimi Hirano. *Musique :* Ichiro Saito. *Décors :* Hiroshi Mizutani. *Interprétation :* Kinuyo Tanaka (dans le rôle de O'Haru), Ichiro Sugai, Tsukie Matsuura, Toshi Mifune, Mazao Shimizu. *Production :* Shin Toho Kabushiki Kaisha, 1952.

Comment la fille d'un samouraï encourut la disgrâce en aimant au-dessous de sa condition et fut envoyée en exil avec sa famille ; comment elle fut achetée par un seigneur pour mettre au monde le fils que ne pouvait lui donner sa femme ; comment elle se vit arracher son enfant et comment, s'attachant trop au seigneur, elle fut renvoyée à ses parents qui la vendirent au quartier des courtisanes ; comment, rachetée, elle fut placée chez un marchand, tombant en butte à la jalousie de la femme, à la convoitise de l'homme une fois découverte sa condition passée ; comment elle se vengea ; comment, sitôt mariée, elle perdit son jeune mari assassiné (1) ; comment elle décida d'entrer en religion mais, compromise par le marchand, fut chassée du temple ; comment s'enfuyant avec un voleur elle se retrouva seule à nouveau (2) ; comment elle devint mendiante, puis prostituée, et fut recueillie par son fils que pourtant elle n'eut le droit de voir que de loin, et une seule fois ; comment ensuite elle s'enfuit, usant ses jours à mendier : telle est, fidèlement transcrite, la trame de cette *Vie de O'Haru*, et je ne l'ai pas relatée pour la moquer en l'enfermant dans quelque schéma simplifié ; j'ai voulu d'abord indiquer le charme à la fois linéaire et sinueux d'une structure qui ne tarde pas à susciter le désir de gagner la familiarité de l'œuvre et, une fois gagnée, en récompense la fréquentation.

Dans l'ignorance presque totale où nous sommes en France de la production japonaise, dans l'impossibilité de démêler des tendances, des courants, des influences dans un cinéma national dont les rares œuvres vues à l'occasion des présentations de la Cinémathèque apparaissent toujours d'une exceptionnelle qualité, mais à qui il est peu probable cependant que l'Europe veuille un jour ouvrir son marché, se privant ainsi de quelques chefs-d'œuvre qui pourraient exercer une influence stimulante par leurs conceptions originales et vivifiantes des problèmes de plastique et de mise en scène : bref, dans un état de fait qui empêche de saisir dans sa généralité le phénomène du cinéma japonais et de *situer* ses œuvres, il ne peut non plus être fait de celles-ci de critique autre que partielle, privée de toute référence, contrainte d'ignorer la personnalité des auteurs et leurs préoccupations, de renoncer à la recherche passionnante des liens qui unissent l'homme à sa création.

Mais la substance du récit de *La Vie de O'Haru* nous préserve de nous égarer dans les labyrinthes du dépaysement. Déjà, la singularité des aventures abolit l'irritant et vain propos de reconstituer la société que refléterait l'œuvre ; elle prend à son compte ce qui, dans quelque existence moins surprenante, retiendrait l'attention à l'égard d'une société plus proche de la nôtre (heureuse indifférence : car le

(1) Je parle de la version intégrale telle que l'a présentée la Cinémathèque. La version qui passe au Cinéma d'Essai est amputée de cet épisode délicat et frais.
(2) Même remarque ; l'épisode est plus bref.



La vie de O'Haru, femme galante,
de Kenji Mizoguchi.

collectif, bien sûr, reste toujours particulier ; l'individuel seul est universel). Si sa construction lui acquiert notre sympathie avant que l'exotisme n'ait pu jouer de notre désorientement, c'est que nous n'avons pas l'embarras de lui chercher un nom : nous connaissions bien cet univers de O'Haru, l'univers du roman picaresque. Le personnage central n'a d'autre distinction que réunir en lui une suite d'aventures extraordinaires, mais rien dans sa vie ne se noue, ni ne se dénoue. Chacune de ces aventures *uniques* suffirait à emplir une vie, mais la cristallisation n'a le temps de se faire autour d'aucune, aucune ne jette sur l'ensemble un éclairage privilégié, ne le marque d'un sens qui l'infléchirait. Leur réunion en un même personnage ôte à chacune son caractère de fatalité singulière : comme si le cours de la vie, dont l'arbitraire les assembla, les emportait, l'une après l'autre, irrésistiblement, tandis qu'un visage peu à peu se flétrit, qu'une voix lentement se casse. En dépit de la présence de l'image, une telle succession ôte tout tragique à la narration d'aventures assez proches de celles que connut cette Moll Flanders « *qui naquit à Newgate et au cours d'une vie incessamment variée qui dura soixante ans sans compter son enfance, fut mariée cinq fois (dont une à son propre frère), dix ans prostituée, douze ans voleuse, et déportée en Virginie où elle connut la prospérité et mourut repentie.* »

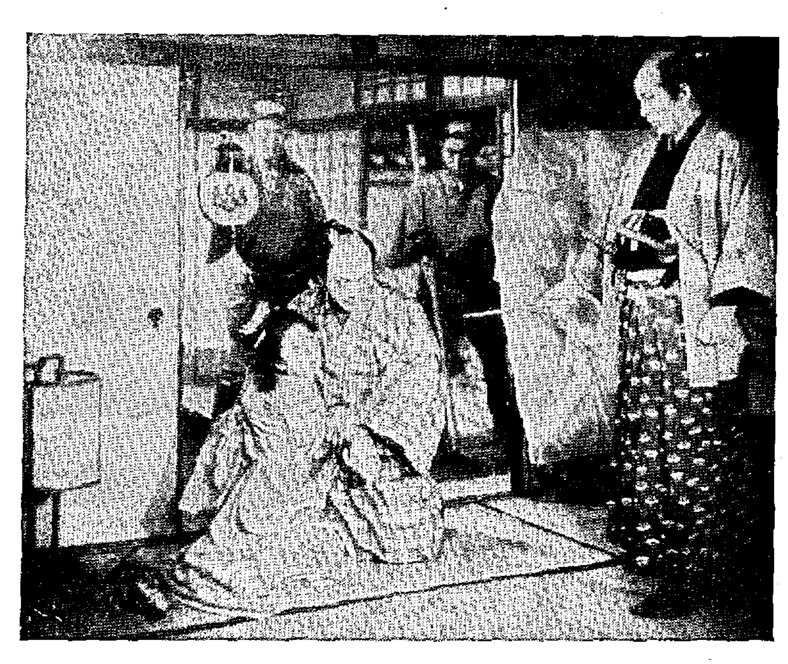
Si l'on tente d'analyser les ressorts de l'œuvre pour déterminer à quelle part de nous-mêmes elle s'adresse, si l'on cherche ce qu'elle sollicite en nous, on constate (avec surprise en pensant à l'énoncé de la fable) que l'émotion n'y a aucune part : le *roman* picaresque ne rejoint-il pas le conte philosophique, et Voltaire le savait bien ; il n'y a entre eux que l'épaisseur d'une intention, non avouée ici, et là concertée. Mais l'aventure appelle la réflexion, non la compassion ; aucune n'étant fatale, l'*accumulation attendue* et prévue des vicissitudes réalise une sorte de statistique où s'établit une solide confiance dans leur fil conducteur : la vie. Il est caractéristique que le récit, pris à sa fin et par conséquent situé au passé, n'imprime pour autant aucun caractère tragique à l'enchaînement des épisodes. Le héros du roman picaresque ne se sent l'objet d'aucune fatalité : essentiellement absurde, il ne vit que dans la succession de l'extraordinaire. Mais il n'en prend pas conscience et jamais ne s'assume, il ne peut être *tragique* ; et l'auteur ne désire pas faire de nous cette conscience dont il a privé le héros : à nous aussi il commet le rôle de Sisyphe, au fond indifférents aux virtualités émotionnelles, avant tout curieux de mouvement immédiat, curieux d'éventualités nouvelles sur un *itinéraire* où l'on n'en attend plus.

On aura compris la difficulté du genre, et qu'il exige beaucoup de rigueur : il nous tient éloignés des êtres où il refuse de nous laisser pénétrer, mais veut nous en faire partager toute l'existence ; il accumule les plus grands malheurs et s'interdit de nous émouvoir, multiplie les aventures incroyables et nie qu'elles soient fantastiques. Je ne me dissimule pas qu'il y ait quelque imposture à un tel propos : puisqu'il ne prétend pas offrir de l'homme un visage donné pour véritable, puisqu'il *en refuse l'invention,* puisqu'il implique une convention réciproque de l'auteur au spectateur, quelque jeu qui veut qu'on s'y prête

d'abord. Mais il est intéressant de voir comment l'imposture est acceptée, et je remarque la cohérence de l'œuvre à ce qu'elle y parvient avec les moyens qu'elle s'est donnés et selon sa propre inclination : s'abstenant de pénétration, éludant la révélation, elle demande à la prolifération de l'immédiat ; entendant borner toute échappée vers le fantastique, elle recourt à un traitement réaliste du contenu objectif.

Mais s'il convenait d'assigner à *La Vie de O'Haru* les références romanesques qu'appelait sa structure, et de la placer dans les perspectives d'un genre littéraire bien déterminé, c'est à un style de mise en scène que je viens de faire allusion, c'est de lui seul que j'entends parler — style dont la souplesse apparait en même temps que la nécessité, et qui ne se veut pas illustration mais s'impose par des solutions de mise en scène. La prolifération de l'immédiat rejaillit dans une observation multiple et précise qui possède et la faculté de raccourci et le don de synthèse : le foisonnement ne cesse d'y être clair. Nul éparpillement malgré les nombreux personnages que suscite autour d'elle O'Haru et dont chacun se trouve dans de courtes scènes porté à un maximum d'expression ; le détail ne prétend pas résumer, symboliser, mais rassemble, concentre et finalement emporte. L'économie des moyens se signale par l'emploi systématique du plan long qui intègre la durée, accroît le relief temporel des scènes et donne leur importance aux mouvements de caméra : mouvements sans mystère, mais dont le dynamisme prolonge le mouvement interne de l'action, le mouvement des personnages provoquant le mouvement de la caméra qui le relaie. Dans une remarquable adéquation, chaque épisode trouve ainsi son rythme sans se confondre en un mécanisme arbitraire ; le réalisateur a su découvrir le rythme de l'empressement comme du calme, du dénuement comme de la hâte, de l'opiniâtreté comme de la délicatesse, et c'est à chaque fois une invention dans l'exploration du décor ou son utilisation, dans le peuplement du champ que n'arrête aucune convention de composition, aucun souci de cadrage (ainsi les cadrages s'étirent-ils en largeur au gré du mouvement, ou se resserrent au contraire en une portion restreinte du champ). Le mouvement des scènes, leur *expression* se voient sacrifier les commodités d'un récit, les clauses d'un langage.

Si l'on convient d'appeler réaliste



La vie de O'Haru, femme galante, de Kenji Mizoguchi.

l'art qui s'abstient de toute sollicitation extérieure à son objet, qui laisse les choses se présenter d'elles-mêmes sans que la pensée y intervienne autrement qu'à effacer son empreinte et donner plus d'efficacité aux objets qu'elle propose, la mise en scène de *La Vie de O'Haru* apparaît donc résolument réaliste. Mais la simplicité exige le plus d'art et cette œuvre réussit le paradoxe d'être dépouillée sous l'accumulation de matière, raffinée sous la truculence, et de se soucier peu que ce dépouillement, ce raffinement soient remarqués. Comme les cadrages se soumettent d'abord aux lois du mouvement, et non à la plastique, dont la rigueur pourtant reste étonnante, ainsi la beauté des images passe-t-elle inaperçue. Nulle enflure baroque, nulle *intention* ne vient s'introduire dans l'image qui ne veut nous toucher que par sa substance même : ni comique, ni fantastique, ni poétique, mais participant le plus souvent de ces catégories, se refusant à tout classement univoque. Ce caractère moderne, très direct et infiniment complexe, est ce qui frappe le plus dans *La Vie de O'Haru*, œuvre très supérieure à *Rashomon*, car un tel résultat ne peut être acquis que grâce à un sens plastique consommé que seuls quelques-uns, comme Murnau, ont possédé.

Si la poésie de l'image apparaît à chaque instant, on sent bien qu'elle est une expression aussi naturelle de la vision que la noblesse du geste est l'expression naturelle des sentiments des acteurs. D'ailleurs, l'une éclaire l'autre ; les acteurs ne sauraient réduire les sentiments à une mimique immédiate : cela demande plus de soin, et par un art extrême que la pudeur masque mais qui suit des lois strictes encore que compliquées, ils s'emploient à modifier autour d'eux l'atmosphère, l'accordant à un sentiment qui, peut-être, préférera encore n'y point éclore. De même l'image, restant en-deçà du foisonnement du récit, en exprime-t-elle un sens second, d'autant plus saisissant qu'il ne déploie nulle instance à requérir l'*attention*, mais trace des rapports, ajoute des accents, sème l'irréel dans le réel, l'étrange dans le drame ou la comédie, et débouche à tout instant sur un fantastique qu'on ne voulait pas évoquer, mais qui est *aussi* le propre des choses, et donné pour tel : *La Vie de O'Haru* prépare à recevoir le récit des merveilleuses aventures de la princesse Wakasa, et fait attendre avec impatience ces *Contes de la Lune vague* que réalisa également Mizoguchi.

PHILIPPE DEMONSABLON

★

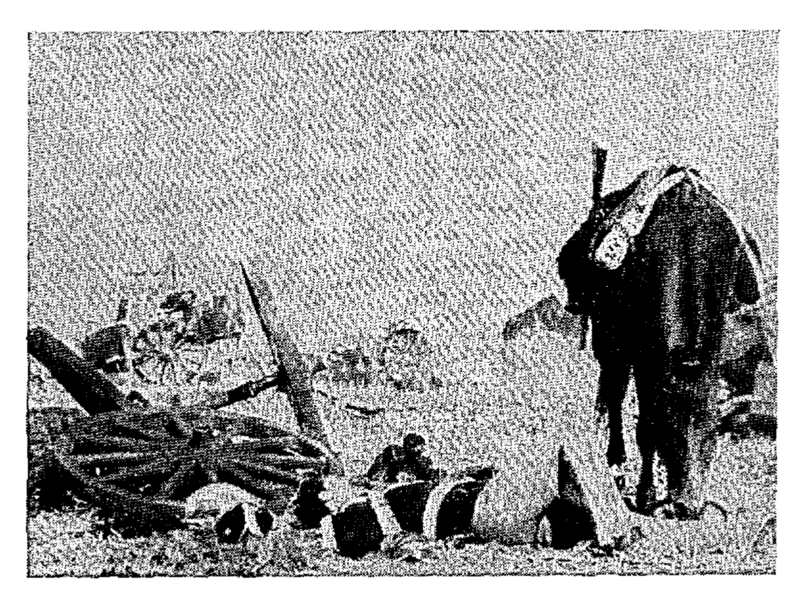
Livres et Revues de Cinéma italiens

IL CINEMA ITALIANO, par CARLO LIZZANI (Editions Parenti, à Florence).

Ce livre n'est pas une histoire méthodique : pas d'information détaillée, pas de chronologies rigoureuses (il est vrai qu'il s'accompagne d'une filmographie nombreuse, établie par L. Paciscópi et G. Signorini), et l'analyse des structures et des formes est à peine esquissée. Il se présente plutôt comme un essai d'un caractère généralement sociologique, — le cinéma vu en fonction de l'histoire du pays. Le passé de la production italienne, — des origines, sommairement décrites, aux succès mondiaux d'avant 1914 et à la crise des années 23, puis le développement en vase clos durant la période fasciste, — n'est évoqué qu'en ses grandes lignes, en tant que prémisse, « *antefatto* » de l'épanouissement actuel. En d'autres mots, Lizzani rejoint la plupart de nos critiques, qui font dater de 1945 la présence réelle du cinéma italien. C'est une prise de position que contredit par exemple l'Exposition de la Cinémathèque.

L'étude est consciencieuse, généreuse, sans doute influencée par la considération marxiste du phénomène, si à la mode parmi la jeune (et la meilleure) critique de la Péninsule, mais, toute politique mise à part, le cinéma, mieux que les autres expressions artistiques, se prête à cette sorte d'analyse. On regrette seulement chez ces écrivains un jansénisme de la forme qui est excessif, car, après tout, un livre est un livre et il faut qu'il se fasse lire.

De même que maints critiques (tels Santis, Lattuada, etc...), Carlo Lizzani a fini par mettre lui-même les mains à la pâte : son *Schtung banditi*, en 1951, a été le premier et beau témoignage de son talent, suivi, ces temps-ci, par *Aux bords de la grande ville.* Nous sommes parfois désorientés par ce qu'a de



La Pattuglia Perduta de Piero Nelli (1953).

fumeux, par moments, la littérature cinématographique italienne, mais nous devons reconnaître que la ferveur dont elle s'accompagne est un meilleur *Gradus ad Parnassum* que notre propre goût de la discussion esthétique.

IL WESTERN MAGGIORENNE, textes recueillis par TULLIO KEZICH (Edit. Ziziotti, à Trieste).

Si nous en croyons le titre de ce recueil d'études ,le « western » atteint sa majorité, — il l'atteint bien tard, puisque *The Great Train Robbery* date de 1903... Entendons que ce genre de films commence à avoir une tradition si copieuse, qu'il est possible de lui rendre un hommage réfléchi, ce à quoi s'emploient les textes passionnés et souvent passionnants rassemblés ici par le rédacteur en chef de CINEMA NUOVO. Parmi les pages les plus curieuses, celles où Renzo Renzi retrouve l'influence directe des *western* chez le Pietro Germi d'*Au nom de la loi* et du *Chemin de l'Espoir*, celles où Kerich lui-même étudie l'œuvre de John Ford en fonction du Far West, et encore les essais de Guido Aristarco, d'Antonio Chiattone (spécialiste tessinois, auteur d'un livre sur ce sujet), et le panorama historique de Donald Wayne. Il faut admirer la connaissance (et la mémoire) qu'ont cette poignée d'amateurs d'un genre de films auquel les anciens que nous sommes vouaient leur admiration, mais non leurs fiches. Les jeunes, en fin de compte, ont toujours raison contre les vieux.

IL CINEMA PER RAGAZZI A LA SUA STORIA, par MARIO VERDONE (Cahiers de la RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO).

Bien qu'édité par un périodique rigoureusement confessionnel, cette étude de Mario Verdone, complète et parfaitement documentée comme tout ce qui vient de cet écrivain, demeure tout à fait objective. On a dit que l'âge moyen du spectateur de cinéma était à peu de chose près celui de l'adolescence : pourtant, une grande partie des films que consomment habituellement les salles sont dépourvus d'intérêt pour les enfants, qui ont un goût plus exigeant que le spectateur ordinaire... De Méliès à Grimault, à Trnka, à Mary Field, aux spécialistes scandinaves, Verdone décrit ce qui s'est fait de meilleurs à l'intention des petits (et grands) enfants.

VITTORIO DE SICA, par ANDRÉ BAZIN ; ROBERTO ROSSELLINI, par MASSIMO MIDA (Edit. Guanda, à Parme).

Dans une charmante « Petite bibliothèque du Cinéma », où ont déjà paru

un *Clouzot* et un *Flaherty*, voici deux Italiens parmi les plus notables : étude, courte biographie et une filmographie détaillée.

A l'essai de Bazin, on a reproché qu'il ne considère que les films réalisés par Sica depuis la Libération. La densité et la rigueur de l'étude neutralisent ce défaut, qui n'en est pas un : aurait-il connu *Roses écarlates*, *Madeleine*, *Zéro de conduite*, *Teresa Venerdi*, *Un Garibaldien au couvent*, je doute que Bazin eût renoncé à porter principalement son attention sur les films d'après la guerre. Non que ces anciens ouvrages soient indifférents : mais l'intérêt du critique se concentre sur l'œuvre de Sica fécondée par l'inspiration de Zavattini, et, à cet égard, seuls *Les Enfants nous regardent* eussent pu compléter sa documentation. Comme toujours dans les textes de Bazin, on cueille au passage des formules assez frappantes (« Au « *temps perdu et retrouvé* » *de Proust, correspond le* « *temps découvert* » *de Zavattini : ce dernier est, dans le cinéma contemporain, quelque chose comme le Proust du présent de l'indicatif...* »)

Plus linéaire, et quelque peu polémique, est le Rossellini de Mida. Tout en soulignant le poids d'un ouvrage tel que celui que Rossellini a consacré à François d'Assise, le critique met au relief la contradiction foncière qui caractérise désormais la carrière de l'illustre improvisateur italien, qui, renonçant à réagir sentimentalement comme dans ses premiers grands films, se mêle de penser, ce qui ne lui convient guère.

RIVISTA DEL CINEMA ITALIANO (Edit. Bocca, à Rome et à Milan).

Fondée et dirigée par Luigi Chiarini, cette revue, en l'espace d'un an, s'est imposée comme la meilleure des publications italiennes sur le cinéma, prenant ainsi la suite du glorieux BIANCO E NERO (ancienne série), qu'animait également Chiarini. Elle compte désormais parmi les rares périodiques d'intérêt international qu'inspire l'art des films. Dans les derniers numéros, quelques textes de qualité : (8) un essai d'Enrico Fulchignoni sur la *Psychologie du comique* et une courte étude de Vito Pandolfi sur le cinéma dit populaire ; (9) une analyse assez importante de l'œuvre de Jean Vigo par Corrado Terzi, G. C. Pozzi et Glanco Viazzi ; un numéro double (10-11) sur les rapports entre cinéma et éducation, d'une densité remarquable ; (12) un autre numéro extrêmement divers, où l'on rencontre, entre autres, une étude de Pio Baldelli sur les textes de scénarios récents, une discussion entre Hans Richter et A. G. Bragoglia sur les films d'avant-garde de jadis, et, à propos de quelques ouvrages récents (*Le cinéma a-t-il une âme ? Sept ans de cinéma français*, etc...), un essai de V. Stella sur *La spiritualité du Cinéma français*.

A signaler encore, dans le dernier numéro (II, 1954), le texte des différents états du scénario d'*Umberto D.*

NINO FRANK



CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma et du télé-cinéma
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN,
J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

•

•

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :
France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :
France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8ᵉ (ELY 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1158. — Dépôt légal : 1ᵉʳ trimestre 1954.



James Stewart, le talentueux interprète du Technicolor Universal THE GLENN MILLER STORY (*Romance Inachevée*) qui obtient actuellement un immense succès aux Etats-Unis, au Japon et en Suède.

BROADWAY

LA SALLE DE L'ÉLITE

36, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS-8e - ÉLYsées 24-89